

ADRIAN MARINO

**BIOGRAFIA
IDEEI DE
LITERATURĂ**

vol. 4



D A C I A

267.156

-4-



ADRIAN MARINO

BIOGRAFIA IDEII DE LITERATURĂ

Vol. IV

SECOLUL 20

(Partea II)



EDITURA DACIA

CLUJ-NAPOCA 1991

© Copyright Editura Dacia 1991

1. *Viața lui Alexandru Macedonski*, București, Edit. pentru Literatură, 1965
2. *Opera lui Alexandru Macedonski*, București, Edit. pentru Literatură, 1967
3. *Introducere în critica literară*, București, Edit. Tineretului, 1968; tr. maghiară, București, Kriterion, 1979
4. *Modern, Modernism, Modernitate*, București, Edit. Univers, 1969
5. *Rumänische Erzähler der Gegenwart*, Gute Schriften, Bern, 1972. (Antologie)
6. *Dicționar de idei literare, I, A-G*, București, Edit. Eminescu, 1976
7. *Critica ideilor literare*, Cluj, Edit. Dacia, 1974; tr. germană, Dacia, 1976
8. *! Ole! España*, București, Edit. Eminescu, 1974; ed. II-a, Craiova, Aius, 1995
9. *Carnete europene*, Cluj, Edit. Dacia 1976
10. *Prezențe românești și realități europene*, București, Edit. Albatros, 1978
11. *Hermeneutica lui Mircea Eliade*, Cluj, Edit. Dacia, 1980; tr. franceză, Paris, Gallimard, 1981
12. *Littérature roumaine, Littératures occidentales. Rencontres*, București, Edit. Științifică și Enciclopedică, 1981
13. *Etiemble ou le Comparatisme Militant*, Paris, Gallimard, 1982; tr. japoneză, Tokyo, Keisō Shobō, 1988
14. *Tendances esthétiques*, in: *Les Avant-gardes littéraires au XX-eme siècle*, vol. II., *Théorie*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1984
15. *Hermeneutica ideii de literatură*, Cluj, Edit. Dacia, 1987; tr. italiană, *Teoria della letteratura*, Bologna, Il Mulino, 1994
16. *Comparatisme et Théorie de la Littérature*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988
17. *Biografia ideii de literatură*, vol. I. *Antichitate-Baroc*, Cluj, Edit. Dacia, 1991; vol. II: *Secolul Luminilor. Secolul 19*, Cluj, Edit. Dacia, 1992; vol. III: *Secolul 20, partea I-a*, Cluj, Edit. Dacia, 1994
18. *Evadări în lumea liberă*, Iași, Institutul European, 1993
19. *Pentru Europa. Integrarea României. Aspecte ideologice și culturale*, Iași, Polirom, 1995
20. *Politică și cultură. Pentru o nouă cultură română*, Iași, Polirom, 1996
21. *The Biography of „the Idea of Literature“. From Antiquity to the Baroque*, Albany, N.Y., State University of New York Press, 1996
22. *Revenirea în Europa. Idei și controverse românești. 1990—1995*, Antologie și Prefață, Craiova, Aius, 1996

ADRIAN MARINO

**BIOGRAFIA
IDEEI DE
LITERATURĂ**

vol. 4

SECOLUL 20

(Partea II)

compl. 11267.155-31

B.C.U.- IASI

591952



**EDITURA DACIA
CLUJ-NAPOCA 1997**

Coperta de CRISTIAN CHEȘUȚ

3.04.1997
B.C.U. „M. EMILIESCU”
— I.A.S.I. —
accu 789.891

Lucrarea apare cu sprijinul financiar oferit de
FUNDATIA SOROS
PENTRU O SOCIETATE DESCHISA

EDITURA Dacia
ISBN 973-35-0581-1

PREFAȚĂ

Mai întâi două scurte explicații de ordin „tehnic”: din rațiuni strict editorial-economice, materia secolului 20, proiectată inițial în două volume, a trebuit să fie împărțită în trei; în consecință, întreaga Biografie a ideii de literatură va avea în final 5 volume, în loc de 4, câte prevedea proiectul inițial. Lucrarea, aproape în întregime redactată, urmează să se supună, în final, doar ritmului și condițiilor editoriale actuale. În al doilea rând, unele mici imperfecțiuni de ordin redacțional, o serie de lacune, mai precis de completări bibliografice, n-au putut fi evitate. Din două motive serioase: mai întâi, ne-a lipsit răgazul și posibilitatea continuării documentării în biblioteci străine; apoi, unele „izvoare”, pe deplin asimilate, care ne-au devenit accesibile după redactarea finală, n-au mai putut fi integrate, în ultimul moment, construcției în ansamblul său. Dar dacă am urmări până la capăt și pas cu pas utopia documentării exhaustive, astfel de sinteze n-ar mai fi încheiate niciodată. Ne consolăm cu gândul că elementele esențiale au fost, în orice caz — îndrăznim să afirmăm — reținute cu destulă atenție.

Despre legitimarea întregului proiect, nu avem nimic de adăugat peste Indicații de metodă (volumul I) precizate și în Prefetele volumului II și III. Am pune doar un accent mai hotărât pe aspectul cultural-enciclopedic, „pașoptist”, al unei astfel de întreprinderi.

Cultura occidentală, mult evoluată, poate avea, în faza actuală, doar concepția specializării stricte, neopozitiviste, pe fragmente, cât mai bine delimitate, de cercetare și cunoaștere. Nu acesta

este, cel puțin deocamdată, și stadiul real de dezvoltare al culturii române. Aflată încă într-o fază de recuperare, de reintegrare europeană și sincronizare strict necesară, urmată de o inevitabilă „ardere a etapelor”, ea este încă obligată să cultive, în acest stadiu — inclusiv în domeniul studiilor literare — idealul predominant și activ (am spune chiar „militant”) al sintezei, cuprinderii „totale”, cunoașterii „globale”. Evident, al totalității esențiale, pe mari compartimente, singura care poate da orientare de bază în orice domeniu. O „totalitate” exhaustivă a infinitului mic este, evident, inaccesibilă și perfect iluzorie. Dar o totalitate a elementelor centrale, „invariante”, „constante”, esențiale, schematizabile este pe deplin posibilă.

Biografia, ca și Hermeneutica ideii de literatură (cu care face „sistem”) au fost concepute tocmai în acest spirit. Suntem conștienți de toate riscurile unei astfel de operații, urmate de acuzațiile bine cunoscute de „anacronism”, „superficialitate”, „diletantism”, „sinteză prematură” etc. Dar la fel de bine trebuie respinsă energic și orice specializare îngustă, excesivă, fără orizont, tehnicizarea și perfecționarea scientlistă, sterilă și adesea profund mediocră. Continuăm să credem — poate „naiv-filozofic” — că adevărul stă doar în „totalitate”, la care nu se ajunge decât printr-o permanentă relație tot/parțe, supusă unei continue perfecționări și documentări.

Se poate pune, bineînțeles, și întrebarea directă: cui se adresează, de fapt — și jurnaliștii literari preocupați doar de „actualități” literare o și pun — o astfel de „enciclopedie” a ideii de literatură? Și ce audiență actuală are ea în realitate? Evident, ea nu se adresează „culturii de poeți și publiciști”, predominantă la noi cu luminile și umbrele sale, unele foarte întunecate. Am revenit pe larg asupra acestei probleme într-o altă carte. (Politică și cultură. Pentru o nouă cultură română, 1966). O tradiție de acest gen lipsește încă. Seria de Opere de Tudor Vianu n-a avut nici un ecou. Publicul real, într-un sens inevitabil limitat, al Biografiei noastre (fenomenul se verifică și în literaturile occidentale dezvoltate pentru acest gen de studii) se reduce la categoria intelectualilor și publiciștilor culturali interesați de problemele

teoriei literaturii. În general, de cultura fundamentală, organizată și documentată în adâncime. De asemenea, la noua promoție de cadre didactice, mai ales de la unele catedre recent înființate și la studenții în litere, preocupați de cunoștințe sistematice și organizate. Interesul arătat, mai ales de noua serie de „teoreticieni” ai literaturii pentru Biografia noastră, cât și un număr semnificativ de recenzii, semnate de critici de diferite formații, dovește — obiectiv am spune — că suntem, probabil, pe drumul cel bun. Se poate reține, în trecere, ca un detaliu pur anecdotic și faptul că volumul III, publicat în 1994 (practic epuizat și el) figurează chiar și în ... „topul” unor publicații. Deci, lucrarea nu cade chiar total în gol.

Dar indiferent de calitatea și cantitatea acestor „ecouri” (totdeauna foarte relative) continuăm să credem cu fermitate că Biografia, cu toate imperfecțiunile sale inevitabile, poate să ofere o bază de documentare și reflexie pentru orice aprofundare viitoare în critica noastră a problemelor discutate. Literatura, nici nu mai trebuie insistat, este conceptul central al oricărei critici. Din care cauză, am dat o oarecare extensiune referințelor „românești” de la sfârșitul fiecărui capitol. Puse cap la cap și în ordinea sistematică a întregului ansamblu, ele ar putea să ofere schema unei posibile „Istorii a ideii de literatură” în cultura română. Ea n-a fost încă scrisă. Și, de fapt, nici nu poate fi scrisă cu mijloacele istoriei literare tradiționale. Prima lucrare de acest gen din țară (și foarte în paranteză spus și din... străinătate) își asumă deci până la capăt — dar fără nici o ostentație — și aceste riscuri ale pionieratului. Și, în definitiv, dacă se admite (și chiar se elogiază) „aventura intelectuală” în domeniul filozofic, eseistic sau beletristic, de ce ea n-ar fi posibilă și în această zonă?

A.M.

Cluj, 25 dec. 1995

BCU IAS/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

CLASICIZAREA ȘI DEZVOLTAREA DEFINIȚIILOR TRADIȚIONALE

În perioada reducționismelor radicale — nota dominantă a ideii de literatură în secolul 20 — se constată și o evidentă continuitate a definițiilor tradiționale. Ele dovedesc o neașteptată vitalitate, dar de un tip special: o asimilare culturală integrală, profundă și organică. Ea intervine sub forma unor definiții unanim acceptate, adesea însă doar tacite, subînțelese, pe de o parte; atrofiere, clasicizare, academizare și chiar „fosilizare“, pe de alta. Este, într-un sens, stratul „arheologic“, de excavat cu atenție, al ideii bimilenară de *literatură*. Statutul acestei idei, în secolul 20, îl scoate foarte bine în evidență. Operație cu atât mai necesară, cu cât această situație este mai totdeauna trecută cu vederea.

Se observă, în același timp, și un proces inevitabil de extensiune și dilatare, adesea enormă, a definițiilor, așa-zicând „clasice“ ale literaturii. El este rezultatul reducționismelor trecute anterior în revistă (vol. III), cât și al modernizărilor, mai mult sau mai puțin inevitabile și radicale, tipice epocii noastre. Noțiuni profund tradiționale precum *scriitură* sau *text*, între altele, se bucură în această perioadă de o extensiune uimitoare. De unde și mari riscuri pentru precizia ideii de *literatură*. Ea intră, de altfel, cum vom vedea în volumul următor, într-o profundă criză.

DEFINIȚIILE TRADIȚIONALE

1. LITERATURA SCRISĂ

1. Relația fundamentală între ideea de *scris*, *scriere* și *literatură* — prezentă, pas cu pas, la fiecare etapă a *Biografiei* noastre — primește și în secolul 20 încă o confirmare și un

mare impuls. Este consecința directă a intensificării studiilor despre originea și evoluția scrisului prealfabetic și alfabetic. Zeci de cercetări și publicații specializate (unele chiar cu acest titlu: *Corps écrit*, de ex.) îl studiază. Ele cunosc progrese esențiale și ajung, în bună parte, îndeosebi în a doua jumătate a secolului, la rezultate cvasi-definitive. Nu este obiectul analizei noastre evocarea, fie și în linii sumare, a acestor cercetări. Nume de savanți ca Eric A. Havelock și Walter J. Ong, de amintit în primul rând, vor fi menționate pe parcurs.

Ne interesează însă, în mod esențial, să demonstrăm că ideea de scris revine, în mod inevitabil și cu cea mai mare energie, în întreaga sferă a definițiilor *literaturii scrise*, pe de o parte, și, pe de alta, să reținem notele fundamentale ale scrisului. Ele sunt puse în valoare de noile studii, care dezvoltă și fixează, în epoca noastră, definițiile *literaturii scrise*. Cum recuperează ideea de literatură, trăsăturile specifice ale scrisului? Cum această idee se îmbogățește și se precizează în urma enormelor progrese ale cunoașterii istorice despre scrierile de orice tip? De la cele pictografice, la protoalfabetice și alfabetice?

Concluzia fundamentală se impune de la început: apariția, intervenția și dezvoltarea scrisului, în și peste ordinea naturală a oralității, constituie condiția de bază a *literaturii*. Ideea de scris, element specific, constitutiv și indispensabil al literaturii, se desprinde din totalitatea cercetărilor despre relația *oral/scriș* ale epocii. Se admite, în general, că tradiția scrisului este chiar mai importantă decât existența materială a scrisului. Ea intervine inevitabil la toate nivelele exprimării orale și în toate împrejurările. Iar dacă asimilăm „tradiția scrisului“ cu însăși „literatura scrisă“, se poate spune că ea dă — „literar“, „metaforic“ vorbind — un „cec în alb“ oricărui vorbitor, cu sau fără intenții literare. El este un „literator“ potențial prin însuși faptul că „toate“ părțile culturii limbajului sunt supuse influenței — directe sau indirecte — a scrisului și tradiției sale.¹

O serie de constatări cunoscute, dar reluate și aprofundate științific, documentate cu o vastă erudiție, rețin „calitățile“ elementare, fundamentale, ale scrisului. Toate trec — prin diferite medieri — în definiția literaturii. Scrișul face posibilă, în primul rând, fixarea, memorizarea și „stocarea“ oricărui mesaj verbal, inclusiv literar. Literatura, ca și istoria presupune o „mărturie“ scrisă: un „text“, o „inscripție“, o „scriere“ (grafică), prin care se conservă și se difuzează. Fără

aceste două elemente *literatura* nu este posibilă. Sunt reactualizate cu acest prilej constatări foarte vechi, doar cu un enorm aparat științific. Scrierea literală are un caracter durabil, concret, obiectiv, vizibil și verificabil. De unde, condiții ideale pentru comunicare, multiplicare și difuzare, în timp și spațiu.² Scrisul unifică variațiile colocviale și dialectale. Ceea ce face ca textul scris (inclusiv literar) să devină inteligibil și circulabil în interiorul unor comunități lingvistice tot mai largi. Dacă se poate vorbi, mai ales în secolul 20, de o „literatură universală“, faptul se datorează, în esență, cum vom vedea tot în volumul următor, universalizării alfabetizării și comunicării scrise. Ceea ce se numește *literacy* devine un fenomen global, extins la scară mondială.

Capitală pentru definiția literaturii este și constatarea că, odată cu apariția scrisului, se naște și conștiința de narator, poet, „autor“ sau „scriitor“, care începe — încă din antichitate — să-și semneze operele. Poetul oral nu are această conștiință și nu simte cătuși de puțin această necesitate.³ Mai mult decât atât, scrisul permite și interpretarea personală, respectiv a „literelor“. Scrisul începe să-și dobândească, în felul acesta, o anume identitate personalizată. El se profesionalizează. „Meseria“ sa este de altfel validată și valorificată încă în Egiptul antic. Dar procesul individualizării — scos foarte bine în evidență de cercetările recente — este și mai profund. Apare o relație, tot mai activă, de posesiune și intimitate, între ceea ce „scriitorul“ scrie (indiferent de inovațiile tehnice) și produsele scrisului său. Acesta devine, în același timp, o „proprietate personală“, cât și un spațiu tot mai extins al personalizării, libertății de exprimare, originalității și intimității creatoare discrete. Astfel se explică de ce foarte mulți autori evită sau consideră chiar indecent gestul de a-și arăta manuscrisele, notele de lucru. Manuscrisul este destinat să rămână, până azi, în mod esențial, un „obiect privat“. Elogiul autografului, al textului scris se menține cu tenacitate.⁴

Pătrundem progresiv în straturi și mai adânci ale ideii de literatură, evidențiate — explicit sau implicit — de cercetările moderne consacrate scrisului. Se scoate în relief încă un eveniment capital: scrisul restructurează și modifică în mod radical conștiința individului care scrie. Ea devine tot mai obiectivă. Se supune unor norme și legi fixe, date. Experiența individuală se disciplinează. Bine educată, ea devine ușor transmisibilă prin unificare și stabilizare. În același timp, este tot mai evident faptul că, față de oralitate,

scrisul introduce un element specific de artificialitate și autonomie. Oralitatea exprimă viața în spontaneitatea sa perpetuă, naturală și liberă. Presiunea permanentă a oralității este o constantă a expresiei umane. În conștiința orală primitivă, care refuză forma fixă, moartă, acest proces de abstractizare și obiectivare echivalează cu o adevărată mutație.⁵ În ordinea pur literară, ideea de a scrie se confundă, în consecință, încă din antichitate, cu ideea de a „compune“. Respectiv de a modifica, aranja, combina primul impuls verbal. Se pierde sensul primordial de „dictare“ (orală) și apare sensul de „creație“ personală.⁶ Faptul are consecințe enorme, decisive chiar, asupra conștiinței literare de pretutindeni. Se produce în același timp distanțarea dintre autor și textul său și, totodată, considerarea acestui text ca rezultat al unei intenții, activități și munci proprii. În felul acesta, textul se personalizează și se transformă — după unii — din „document“ în „monument“ (observații precise asupra literaturii franceze medievale⁷). El face acest salt considerabil păstrând — în ce ne privește — și întreaga semnificație metaforică a ultimului termen.

Ne-am apropiat, în felul acesta, de încă un caracter esențial al scrisului, fără de care literatura n-ar fi posibilă. Scrisul are o semnificație, conform disocierii clasice curente: *signifiant/signifié*. Ceea ce lingvistica descoperise și definise, istoria scrisului confirmă din plin. În orice cultură, comunicarea este o „comunicare semnificativă“, care — în cultura noastră — înseamnă „literatură“.⁸ O definiție ca aceasta: „A scrie este o activitate semnificativă (*sinnvolle und bedeutungsvolle*) se confundă cu însăși definiția literaturii.“⁴ A scrie „printre rânduri“ sau „sub rânduri“ (*das Niedergeschriebene*) înseamnă a scrie „literatură“. În felul acesta, scrisul nu numai că fixează comunicarea, dar o și amplifică și o face tot mai complexă, într-o măsură incalculabilă. În consecință, ea devine tot mai interpretabilă. Cu o formulă modernă, ea este, prin definiție, „polivalentă“, „polisemică“.

În volumul anterior am consemnat enorma carieră a acestor concepte în secolul 20 (III, II, 4, 5). Specificul literar este definit, în primul rând, în funcție de realitatea polisemică a limbajului scris. Se apasă, în același timp, pe constatarea că această polisemie este condiționată și chiar determinată istoric, sociologic, ideologic etc. Scrisul are deci, în mod constitutiv și o puternică încărcătură ideologică. *Literacy* depinde în mod esențial de practica și concepția socială a cititorului și a scrisului.⁹ Apar, în acest timp, preocupări tot mai insistente

de intensificare și perfecționare a tehnicii scrisului, ca și a „lizibilității“¹⁰ etc. Evident, există o mare solidarizare și corelație între conceptele dominante ale epocii și cercetarea literară la toate nivelele. Istoria scrisului, în secolul 20, preia și confirmă toate marile idei literare directoare ale epocii noastre.

2. Descoperirea „scrisului“ — în primul rând ca semn și traseu grafic — are în secolul actual și alte urmări importante. Unele, de-a dreptul imprevizibile. Se constată o persistență tenace și inevitabilă — o „revenire“, pe multiple planuri, adesea până la hipertrofie — a preocupărilor din jurul „scriiturii“, începând cu formele sale cele mai elementare, spontane și *sauvages*. Se tinde spre recuperarea și teoretizarea grafismului integral, universal, nediferențiat. Se exaltă și se face chiar teoria semnului grafic brut și pur, lizibil sau voit ilizibil, ca *premier jet*, de genul inscripțiilor pe ziduri, *grafitti*,¹¹ al literelor dislocate sau rupte în spirit ludic, tehnică preluată și de unele afișe. Poezia ar trebui deci citită (după unii) în grafia original(r)ă a manuscriselor.¹² Se conturează (sau se încearcă în orice caz) chiar și constituirea unei noi discipline: *la graphistique* (adevărat barbarism în limba română).¹³ Ideea circulă și devine, într-un fel, la modă. Prinsă din aer, ea produce (fenomen tipic parizian de mondenitate intelectuală și snobism) chiar și... grafiile lui Roland Barthes. Aceste produse pur diletante sunt prezentate drept grafie gratuită (*pour rien*), plăcere pură de a scrie (*jouissance graphique*)¹⁴ etc. Bineînțeles, preocupările de acest gen formează, în mod inevitabil, și obiectul unei comunicări la un colocviiu savant consacrat maestrului „noii critici“ etc. Ideea este „lansată“...

Chiar dacă arta caligrafiei este, în general, abandonată și devalorizată, instinctul scrisului frumos, care „place“, nu dispare din conștiința poezilor. Doar două exemple: Paul Valéry (francez) și, cu mult înainte, pe la începutul secolului, Al. Macedonski (român), preocupat să-și caligrafieze manuscrisul romanului *Le calvaire de feu* (1905) — *Thalassa* în cerneluri de culori diferite.¹⁵ Există o permanentă legătură, bine percepută și subliniată, între scriere, grafie, poezie și pictură. În acest spirit este „redescoperită“ și prezentată publicului occidental, în ultimele decenii, mai ales caligrafia arabă și chineză. Studiile, strict specializate, fac eforturi mari de a traduce o practică grafică tradițională, exotică, în termeni și limbaj modern, îndeosebi semiotic.¹⁶ În cazul caligrafiei europene — evocată și studiată și ea în diferite manuale de *Handwriting* și *Book of Scripts*¹⁷ — recuperarea are

în primul rând un sens documentar-artistic. Colecțiile de facsimile sunt prezentate ca specimene de artă grafică și ornamentală.¹⁷ Caligrafia devine și obiect de reflexie pe tema frumuseții plastice a scriiturii, în perspectiva arhetipului chinez și arab.¹⁸ Nu sunt uitate nici implicațiile simbolistice și etno-psihologice ale scriiturii. Diversificate pe glob, ele sunt utilitare, dar și religioase; estetice, dar și intelectuale.¹⁹ Problema își păstrează întreaga actualitate științifică și, bineînțeles, estetică.

3. În sfera avangardei, încă din primele două decenii ale secolului 20, relația și fuziunea dintre scriere și imagine, dintre scrierea cu personalitate grafică și poezie, formează o preocupare centrală. Este încă o dovadă că instinctul poetico-literar își găsește în scriere expresia cea mai imediată, permanentă și firească. Limbajul se vrea în același timp vizual, autonom și liric. Versurile figurate ale lui G. Apollinaire, din *Calligrammes* (1918), ilustrează memorabil tocmai această tendință, cu vechi reflexe și tradiții.⁴³ Convingerea că „multe idei nu pot fi exprimate decât pe cale ideografică” este bine consolidată în cercurile de avangardă. Nici avangarda românească și prelungirile sale nu sunt străine de „poezia vizuală”.⁴⁴ Preocupările de sistematizare istorică în jurul lui *lettering as art* confirmă cu exemple concludente — inclusiv moderne — aceeași fuziune organică. Ea este permanent recunoscută și pusă în valoare.²⁰

Existența semnului grafic plin de intenții poetice se vede confirmată și din alte direcții. În aceeași perioadă „modernă” a redescoperirii „caligramelor”, americanul E. Fenollosa studiază și popularizează *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry* (1918). Ideograma chineză este „poetică” în ea însăși, „mai aproape de natură”, mai concretă decât limbajul fonetic. Fiecare caracter chinezesc are o „energie interioară”, superioară simplei sugestii verbale. În mod sincron și total independent, G. Apollinaire vorbea și el de o „logică ideografică”, de caligrame ca „ideograme lirice”. Faptul că poeți ca E. Pound, P. Claudel și alții resimt puternic atracția ideogramei confirmă aceeași tendință.²¹ Când semiotica devine dominantă, problema este recuperată și încadrată vastului domeniu numit *L'empire des signes* (R. Barthes, 1980). „Caracterul” chinezesc devine chiar un prototip și arhetip al „semnificatului” concret. Ca și hieroglifa, ideograma este o metaforă naturală cu priză directă, suprasonoră și supradiscursivă.

Istoria scrisului dovedește, încă o dată, pe întreaga durată a secolului 20, și legătura indisolubilă dintre scriere și imaginea vizuală. Disocierea totală și definitivă nu s-a produs, de fapt, niciodată. Gestul de a fixa cuvântul și de a-l scrie echivalează cu a-l „picta”. Scrisul este de fapt prima artă figurativă din istorie, exceptând picturile rupestre. Concurența radicală dintre verb și imagine este tardivă. Limbajul pur, spontan și imediat al avangardei identifică imaginea cu cuvântul și aspiră la originea simultană a poemului. „Cuvântul și imaginea sunt una. Pictorul și poetul își aparțin reciproc” (Hugo Ball²²). Ideea „tabloului-poem” are adepți de talia unor mari pictori de avangardă: Klee, Delaunay, Léger, Miró etc. Ultimul nu vede nici o deosebire dintre pictură și poezie.²⁵ Preocuparea se menține constantă în spiritul avangardei, inclusiv al ultimelor decenii (Tom Wolfe, *The Painted Word*, 1975). Reintoarcerea picturii moderne la literă depășește cu mult sensul pur ilustrativ al textului. Recuperarea picturală a literei — „litera expresivă” — ia și forma colajelor, cu specimene ilustre de Braque și Picasso.²⁶ Colajul este cultivat și dezvoltat de avangarda literară, îndeosebi de suprarealism. Sunt redescoperite și studiate în același spirit și arta tradițională a emblemelor, ca și colaborarea dintre magie și inscripții, paralelisme și schimburile reciproce de sens ale semnelor iconice și grafice.²³ A „picta” și „inscrie” tind să devină sinonime. Revenirea la spontaneitatea gestului scriiturii este preconizată și în pictură. Unde începe „scriitura” și „pictura” nu se poate deci decide cu ușurință. Astfel de considerații sunt destul de curențe. Studiile despre limbajul chinez, în prelungirea celor despre caligrafia chineză, confirmă aceeași solidaritate intrinsecă dintre scriere, poezie și pictură. Poemele scrise sunt sau pot fi rulouri pictate. „Condeiul” este un „penel” și invers. Folosirea sa presupune o implicare totală, o artă completă din partea caligrafului poet. Spontaneitate, suflu, ritm.²⁴

Un produs modern — banda desenată — care prelungește, completează și „explică” textul scris prin imagini și invers, reface aceeași relație esențială. Ea constituie un *récit* desenat și imprimat, o combinație de imagini și mesaje verbale succesive „verbo-iconice”. Figurația grafică a sunetelor, adevărate motive grafice devine curentă. Tradiția occidentală a literaturii scrise pare subminată. Inscripțiile sumare, eliptice, dialogate par net dominate de imagini. Banda desenată este revendicată, în egală măsură, de literatura populară, de paraliteratură și chiar de antiliteratură. Situația și

mai evidentă, cu tendință de a deveni net dominantă, este a simbiozei dintre scris și audiovizual, tipică televiziunii moderne. Între scriere, imagine și sunet există un *continuum* indisociabil.²⁵ Ne vom reîntâlni la timpul lor (inclusiv în capitolul următor) cu toate aceste concepte de mare circulație în secolul nostru.

4. Modul cum secolul 20 reformulează relația manuscris/tipar influențează în mod direct toate accepțiile și definițiile *literaturii scrise*. În această perspectivă sunt de notat câteva aspecte și mutații esențiale. Sistematizările cele mai cunoscute și popularizate, cum ar fi ale canadianului Marshal McLuhan (*The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man*, 1962), rețin deosebiri esențiale dintre „omul care scrie” (*scribul*) și „omul tipografic”. Acesta din urmă este tot mai dispus spre uniformizare, centralizare, individualism, expresie repetată. Ceea ce deschide drumul producției de masă, individualismului (consecințe: tipul *outsider*, alienat, irațional, intuitiv etc.). Evident, toate aceste note nu se regăsesc în literatura manuscrisă și cu atât mai puțin — după cum vom vedea — în cea „orală”. După o formulă a aceluiași autor, manuscrisul ar fi „rece” (*cool*), iar tiparul „cald” (*hot*). Efectele tiparului sunt subliniate și de alți critici, cu accentul pus pe democratizare, educație universală, toleranța opoziției, individualizarea „audienței”, importanța acordată vieții particulare (*privacy*), timpului liber (*leisure*), libertății etc.²⁶ Ultimele aspecte, mai ales, sunt consubstanțiale literaturii și reprezintă condiții esențiale ale existenței sale în lumea modernă.

Noțiunea însăși de „a scrie” (manual/manuscrite de mână) se confundă cu „a tipări”, respectiv cu publicarea, tipărirea, comunicarea tipărită. Noțiunea de literatură devine, azi, inseparabilă de comunicarea imprimată, multiplicată și difuzată. „Un manuscris există pentru a fi tipărit” (J.-P. Sarte).²⁷ Ceea ce nu înseamnă că ruptura de scrierea manuală și de caligrafie este totală și definitivă. Colajele (îndeosebi supra-realiste, precum la Aragon) introduc facsimile în textul tipărit. Tipografia recuperează și ea, în felul său, caligrafia, prin desenarea de „litere frumoase” de către tipografi-artiști, care mai păstrează tradiția artizanală. Noi litere și noi alfabetete sunt imaginate sau revendicate teoretic. Fenomenul este însă marginal. Are un aspect *retro* sau de „avangardă”, real totuși. Teoria literaturii, în spirit tradițional, îl validează și ea. Poezia nu poate fi definită numai în termeni fonetici, ci

și grafici și vizuali.²⁷ Caligramele pun în valoare o triplă polisemie: a textului manuscris, imaginii și textului tipografic.

— A defini literatura în termeni strict tipografici, a vorbi de „literatura tipografică” și de „autorul tipografic” — idee de veche ascendență, produsă de apariția tiparului⁴⁸ — devine deci inevitabilă. Mallarmé, în secolul trecut, reactualizează de altfel aceeași idee și cu multă strălucire.⁴⁹ Astfel de intuiții are în secolul nostru și Paul Claudel atunci când dizertează pe această temă: poezia este o „pagină”, proza o „carte”.²⁸ Unii scriitori, și nu neapărat de avangardă, văd efectiv în mod „tipografic” paginile cărților pe care le scriu, cum sunt imprimate, forma titlului etc. Spațiile pline și goale, mai ales, ale paginii, sunt investite la unii poeți cu o întreagă semantică a „vidului”. Spațiul tipografic reflectă, la limită, o „viziune a lumii”. Unii pictori de avangardă (precum G. Mathieu) pretind chiar că arta grafică are cel puțin patru secole de întărire și că ea ar trebui urgent reinventată.²⁹

Cartea, luată ca simbol al literaturii, inspiră și ea o întreagă „poetică” (destul de alexandrină de altfel) a „paratextului”, respectiv titlul, dedicațiile, numele de autori etc. Astfel de exerciții, pe material aproape exclusiv francez — etnocentrism tipic „noi critici” pariziene — face G. Genette (*Seuils*, 1987). Dar, se pare, ancheta, deși minuțioasă, nu este chiar completă, de vreme ce se semnează și omisiuni: întregul sistem al tipăriturilor înscrise într-o formă sau alta în produse tipărite, indicații ale imprimeriei, editurii, difuziunii (sigla franceză IED). Și aceste elemente fac parte, după cum se susține, din „tipăritura literară”.³⁰ Sensul însuși al ideii de „tipografie” se complică: ea presupune, bineînțeles, toate operațiile relative la imprimare, dar și la „aranjamentul cuvintelor într-o pagină tipărită”, respectiv „aranjamentul conștient al unui text dat”. Noțiunea este investită încă din secolul trecut cu un element creator, personalizat, original, prin recuperare și reinterpretare „literară”.

Reacționând împotriva scriiturii literare și a punerii tradiționale în pagină, avangarda trebuia să proclame și o revoluție tipografică: diversitatea caracterelor, fractura liniilor etc. Manifestul futurist *Imagination sans fils et les mots en liberté* (1913) aruncă la coș „versul paseist” și reclamă „pagina picturală tipografică”. „Cuvintele în libertate” se vor „antiilustrații tipografice”. Și în avangarda rusă (B. Tomașevski) există vii preocupări pentru o nouă formă grafică, reorganizarea paginii, a spațiilor albe etc. Al. Macedonski întrezărea și el — într-o izolare totală de mare precursor —

formarea unor caractere tipografice noi, corespunzătoare unei „limbi noi“ Se tinde spre autonomia totală a semnului grafic-tipografic, fără sens literal, semantic și estetic. Preocupări tipografice de avangardă a avut în Anglia, după W. Morris (în secolul trecut),³¹ Virginia Woolf, cu a sa tipografie-editură *Hogarth Press* (1917). Apar însă în astfel de medii și unele gesturi de rezistență: „S-ar putea să ne temem ca în curând literatura să devină doar o preocupare tipografică“ (P. Reverdy).³²

Neoavangarda celei de a doua jumătăți a secolului va prelua și „moderniza“, în felul său, limbajul tipografic. Apar noi concepte, precum „poezie concretă“, „literatură concretă“. Nota specifică a acestei „literaturi“ este că ea nu se exprimă numai prin limbaj. Ea se constituie, se vrea, în ea însăși, limbaj vizual autonom, total asemantizat. Are teoreticieni și practicieni în Germania,³³ Franța, SUA, până în perioada actuală³⁴ etc. Cuvintele sunt luate ca obiecte, „semne“ sintetice abstracte.³⁵ Faptul nu este fără urmări directe asupra terminologiei literare și mai ales a ideii de *literatură*. Mentalitatea de avangardă — care se vrea și se proclamă în permanență „experimentală“ — transferă acest atribut întregii sfere literare. În felul acesta apar și sunt legitimate și alte noi concepții precum „literatură experimentală“ (*littérature de recherche, littérature expérimentale, Experimentelle Literatur*³⁵). Definițiile propuse nu mai au, de fapt, decât o vagă legătură cu „literatura“ în sensul său tradițional, deci specific. Singura legătură ce se mai păstrează este doar faptul că ea rămâne, în mod inevitabil, în sfera literii scrise și tipărite.

Acest fenomen de radicalizare și chiar de reduționism al „literii“ este mai mult decât o „redescoperire“ sau o simplă revenire la o veche temă. Statutul literii în secolul 20 depășește cu mult sfera avangardei și experimentelor. Lansarea „letrismului“ la Paris de către Isidore Isou (1946), sub emulația dadaismului lansat de T. Tzara (1916, 1919) — originea românească a ambilor protagoniști poate fi, în trecere, menționată — se înscrie, într-adevăr, în logica avangardei. Dar apare și intuiția literii-arhetip, ca și a primului gest de trăsare spontană, imediată, a literii. Ar fi vorba de fapt de litera primordială, care instituie întreaga „creație“ (inclusiv exprimată prin scris), de „litera-creație“. „O singură literă poate cuprinde cartea, universul“ (E. Jabès³⁶). Resturi de gândire simbolică, artistic-magică, revin astfel la suprafață, în zone tot mai imprevizibile. A trasa litere „întinerește“. Dar poate constitui și un „joc“, un exercițiu pur de euforie, fan-

tezie, eliberare de orice sens și semnificație. Și Rimbaud a avut intuiția „literei pure“, care „nu vrea să spună nimic“, a „primei litere a alfabetului“, a „inventării unei limbi“, în spirit *voyant*.³⁷

[„Litera scrisă“ este de fapt un pleonasm, deoarece litera nu poate fi decât „scrisă“. Înseamnă unul și același lucru.] Asupra acestei realități elementare, de ordin strict etimologic, atrag atenția, în aceeași perioadă, numeroși lingviști. *Lettre* = *grâmma*. Respectiv urmă, semn, inscripție, scriitură. Litera este materializarea vizuală, plastică, a sunetului (vorbii). Este un semn inteligibil, permanent, anterior — în materialitatea sa imediată — oricărui proces simbolic, semnificând și deci al oricărei elaborări „literare“. Se constată, în unele cercuri, o adevărată obsesie a scrisului-semn pur, total emancipat de autor, de „poet“ și deci de „literatură“. Scrisul este numai o „urmă“ (*trace*), care face doar posibil sensul. Îl precede, constituie substratul său elementar și, într-un sens, chiar ontologic. Acest tip de reflexie (exponentul tipic: J. Derrida, *De la Grammatologie*, 1967) reprezintă unul din punctele maxime, obsesive, de revenire la originarul integral, inclusiv al literaturii (= *litera*). Faptul că se redescoperă și se repune în circulație o foarte veche terminologie pare să confirme, în felul său, și acțiunea modelatoare a etimonului literar al literaturii. Litera pare „înscrisă“ în incoștientul umanității încă de la descoperirea sa. Fenomenul preocupă și pe unii psihanaliști (J. Lacan).

Revenirea sistematică și pe multiple planuri la ideea de scris are o influență directă și imediată asupra definiției literaturii în secolul 20. Se produce în același timp o definire radicală și extensivă a literaturii, dar și o sărăcie a conceptului. Revenirea continuă *ad originem* tinde să reducă literatura doar la un simplu sistem de semne scrise. Definiție exactă în esență, dar simplificatoare și extrem de reductivă.

Se admite, în general, că literatura este un mod de expresie și comunicare, ce face apel la scris. Sensul plin, curent, al literaturii este deci de „comunicare verbală compusă în epoca actuală în scris“ (Walter J. Ong³⁸). Precizarea temporală este importantă, după cum vom vedea în capitolul următor, consacrat *literaturii orale*. Scrierea conferă „sensul cel mai vast“ al literaturii. Ea este „modalitatea originară a oricărei mari poezii literare“ (H.- G. Gadamer³⁹). Presiunea constantă a ideii de scris asupra întregii sfere a reflexiei literare este recunoscută pe scară largă.

Alte trăsături esențiale ale scrisului sunt preluate și integrate, în egală măsură, ideii de literatură și definiției sale. Facem, în mod inevitabil, ca și până acum, o severă selecție între definițiile curente, pur didactice, și cele „semnate” de personalități reprezentative. Literaturii îi aparține, în primul rând, „tot ce ține de limbă și este fixat prin scris” (W. Kayser⁴⁰). În definițiile engleze, ideii de „fixare” îi corespunde cea de „înregistrare” (*record*). De exemplu, „opera literară ca înregistrare a unui act verbal specializat” (Alastair Fowler⁴¹). Și această „specializare” introduce, cum vom vedea, un anumit criteriu de diferențiere. „Înregistrarea” își asociază, în mod necesar, ideea de „conservare”. Literatura refuză să dispară. Ea „durează”. De unde, implicit, și ideea de comunicare, transmitere, publicare. Literatura, care nu presupune și un act de lectură, recepție, audiență de diferite tipuri, nivele și calități, este de fapt un nonsens. Această literatură este riguros condiționată de toate contextele sale obiectiv-istorice, de întreaga sa heteronomie (vol. III; A, IV).

Definiția literaturii devine în aceste condiții foarte restrictivă. Nu există decât literatură scrisă. Literatura este doar scrisă. Faptul de a fi scrisă este „testul imediat” și decisiv ce o diferențiază de tot ce nu este literatură.⁴² Ea este indisolubil legată de textul scris, manuscrise, textul dactilografiat sau imprimat. Orice literatură trebuie deci să fie scrisă. Înainte de a fi scrisă, deci atestată, nu există decât domeniul oralității. Înainte de *Cantilène de Sainte Eulalie*, nu există literatură franceză. De unde concluzia că literatura scrisă, anterioară existenței sale scrise, nu are nici un fel de precursori sau predecesori. Nici apariția sa nu poate fi, de altfel, localizată. *Literatură „egal” scris*. Două noțiuni inseparabile. Astfel de definiții circulă peste tot, unanim acceptate, intrate în dicționare, enciclopedii și manuale. Din care cauză, unele reflexii filozofante deschid, de fapt, uși larg deschise și încă de mult. „Poate că una din trăsăturile esențiale ale actului „literar” este faptul însuși de a scrie” (M. Blanchot⁴³). Truismul și banalitatea pretențioasă sunt adesea stridente. Biografia ideii de literatură cunoaște însă și alte numeroase momente de acest gen. Ele sunt proprii îndeosebi criticii franceze actuale, lipsite, în general, de o reală perspectivă istorică.

Definiție extrem de restrictivă, pe de o parte, de largă, pe de alta. (Ne reîntâlnim — înarmați cu un enorm aparat critic modern, — cu vechea constatare atât de bine verificată de-a lungul secolului: literatura cuprinde „tot ce este

scris“, orice „formă scrisă“⁴⁴ (*in writing, in print*), „orice este tipărit“,⁴⁵ fără nici o diferențiere specificistă sau calitativă. *Writing, littérature, Schrifttum* — cu întreaga gamă de cuvinte compuse sau derivate, formule înregistrate în toate lexicoanele literare — sunt sinonime. Definiția literaturii devine tot mai difuză, fluidă, plurală, descentrată. Orice poate deveni, practic, „literatură“. Din care cauză, unele definiții vorbesc, prudent, doar de „înregistrarea activităților intelectuale păstrate prin limbă“,⁴⁶ iar „activitatea“ literară poate să însemne orice, de la filozofie la știință, trecând prin religie și, bineînțeles, prin literatură. În același spirit extrem de elastic, și mai ales metaforic, se vorbește și de „psihism scris“, „obiect scris“, *l'écriture des choses* etc. În aceste condiții, criza definiției literaturii nu poate fi — cum vom vedea la timpul său — decât inevitabilă. Dar problema, de o mare acuitate și gravitate, plutește de pe acum în aer.

O particularitate evidentă a definiției literaturii — la acest stadiu ultim — este că ea este „reinventată“, „redescoperită“ în afara oricărei tradiții istorice, erudite sau lexicografice, asumate deschis. Truismul literaturii „scrise“ este adesea prezentat, în unele cercuri filozofante ale „noii critici“, drept o importantă descoperire sau rezultat al unei profunde reflexii. Când, în realitate — privind în perspectivă istorică — nu este vorba, de fapt, decât de o evidență, de o crasă banalitate. Dar ea este exprimată în termeni pretențioși: „substanța scrisă“ a literaturii (R. Barthes), „scriptualitatea literaturii“ (în legătură cu J. Derrida)⁴⁷ etc. În locul ideii foarte clasice de „stil“ apare „figurarea scriitoricească“ (M. Bahtin).⁴⁸ Terminologia germană adaugă pe lângă *Schrifttum* și *Das Schreiben*, termeni mai preciși ca: *Schriftlichkeit, Schriftwesen, Schreibweise* („gen literar“) etc. Din această condiție, literatura nu poate ieși. Pentru literatura scrisă dar (încă) nepublicată s-a propus și termenul de „literatură virtuală“. ^{A11}

— Dacă lucrurile stau astfel, o definiție și mai consecventă ar fi cea de „literatură grafică“ (anticipată de „literatura de stampe“ a lui R. Töpffer din secolul trecut) și cultivată de „benzile desenate“ ale epocii noastre.⁴⁹ Literatura tipărită este o *Buchstabenschrift*.⁵⁰ Literatura nu poate fi definită în mod „normal“, în epoca actuală, decât în termeni „tipografici“. Acest fapt iese și mai mult în evidență cu prilejul întregii discuții și diferențieri a literaturii orale de cea scrisă, după cum vom vedea în capitolul următor.

Literatura nu poate fi deci decât... „scrisă“. În acest mod, strict literal, *literatura* își dobândește — în mod definitiv —

existența și identitatea. După ce am epuizat toate definițiile posibile, ne reîntorcem deci, inevitabil, la ... prima. Este, de altfel, și cea mai exactă și radicală. O spun și o repetă cele mai multe din lexicoanele epocii (*O.E.D.*, *W. von Wartburg* etc.), mulți dintre poeticieni. Aceștia din urmă descoperă și în anagramele lui F. de Saussure un mare precursor al aceleiași idei. Literatura „începe“ unde „începe“ *litera*. Alternanța *littérature/lettres* (în toate sensurile) este frecventă. Opinie cu totul curentă și ea rezumă un număr considerabil de referințe. „Litera și semnul verbal vor fi considerate... ca bază a oricărei literaturi“ (T. Todorov⁵¹). Această optică literalistă se impune chiar și celor ce o vor contesta, în cele din urmă, precum P. Zumthor.⁵² Acesta consideră că nu există de fapt o „literatură medievală“, deoarece realitatea sa specifică este încă expresia orală.⁵³

5. Ne reamintim din volumul anterior cum specificul literar a fost descoperit și definit cu insistență, în secolul 20, prin noțiunea de *literaritate* (vol. III; A, II, 6). Noțiunea includea și condensa, într-un singur cuvânt — în etimonul de bază al literaturii — întreaga sa specificitate și autonomie. Spiritul său literalist este evident și el intră în concurență directă cu *literalitatea*, ca fenomen original și constitutiv al literaturii. De unde o anume alternanță terminologică, pe de o parte („literalitatea literarității“, *Literarität/Literalität*) și recunoașterea preeminenței literalității originare, pe de altă parte. „Întâi“ a fost literalitatea și apoi literaritatea. Toate acestea pot părea, uneori, jocuri alexandrine, formaliste, frivole, de cuvinte. Și totuși nu sunt, deoarece ele urmăresc să circumscrie o realitate esențială. Despre „literalitatea cea mai pură“, distinctă de „literatură“, vorbea și Péguy, în primele decenii ale secolului, cu mult înaintea modelelor poetice actuale.⁴¹² O formulă ca „literalitatea formală“ (folosită și ea) este deci, în esență, pleonastică. Și, la drept vorbind, „literatura literală“ (R. Barthes⁵⁴) — expresie care este, într-un fel, definiția cea mai proprie și mai corectă a literaturii — are același defect. Conceptul de „poezie literală“⁵⁵ scapă — cel puțin formal, lexicografic — de această capcană.

Ceea ce nu înseamnă că ideea de *literatură* nu cade în altele, întinse de însăși ambiguitatea (profundă) a ideii de „a scrie“. Așa cum este ea percepută, bineînțeles, la nivelul conștiinței actuale. „A scrie“ păstrează, în continuare, două sensuri esențiale, de bază. Ele definesc, și în secolul 20, două tipuri esențiale de „scriere“ și „scriitură“.

Litera este, în ea însăși, un semn ambiguu. „A scrie“ înseamnă, în primul rând, a trasa semne grafice; manuale sau mecanice. „Mașina de scris“ devine o metaforă tipică epocii și pentru toate formele de scriere ce au depășit modul manual și artizanal.⁵⁶ De unde și conceptul de literatură pur „scripturistică“, de simple semne ce pot fi, în ultimă analiză, și arbitrar.⁵⁷ Impulsul, necesitatea de a „scrie“, resimțită de toți scriitorii, se traduce în mod spontan, imediat, printr-o pagină acoperită de o serie întreagă de cuvinte scrise, compuse la rândul lor din litere. Literatura este deci, încă o dată, în mod original și esențial, „literală“. Numai că dacă este foarte adevărat că „întreaga literatură este conținută în actul de a scrie“ (R. Barthes),⁵⁸ acest act are și o a doua accepție de bază: dincolo de literalismul pur, cu numeroase sensuri în sfera „specificului literar“ (după cum am și văzut în volumul anterior al acestei *Biografii*).

Intervine, deci, proiectul creator și diferența calitativă, de ordin estetic și valoric. Atunci când vorbea de *vertu scripturaire* (cum s-ar putea traduce exact această formulă în românește?) a literaturii, care este mult mai mult decât simpla literatură („tout le reste est littérature“), J. Benda formula, în limbajul său,⁵⁹ tocmai această calitate esențială, de a „compune“, „a crea“ literatură, prin „inventivitate fantastică (veche reminiscență romantică, *n.n.*) cifrată în scris“ etc. Dar și acest proces include cel puțin trei alte operații elementare distincte (în eng. *prewriting, writing, rewriting* = „pre-scriere“, „scriere“ și „re-scriere“, în înțeles de „revizie“, „corectare“, „schimbare“ etc.)⁶⁰. Este depășit totodată stadiul când „o carte poate fi valoroasă ca literatură chiar dacă scrișul său este slab sau rău“. ⁶¹ Deci, ceea ce se mai cere „scrișului“ este să fie și „frumos“, „estetic“, „artistic“. De unde, alte definiții corespunzătoare (foarte numeroase) ale literaturii ca: „frumusețea formei“, „expresie estetică fixată și conservată“, „limbaj scris ce realizează sau are ca scop un mesaj estetic“, „orice verbalizare artistică, în mod fundamental (*basically*) scrisă (*something written*)“. ⁶² Deci nu numai a pune pe hârtie, ci și a organiza ceea ce pui pe hârtie și a-i da o semnificație și o valoare înseamnă „literatură“. Expresia germană corespunzătoare este *das literarische Schreiben*.

— 6. Se revine, în fedul acesta, doar cu o conotație specială, la vechea și chiar foarte vechea definiție a literaturii ca „artă de a scrie“. În dublul său înțeles: „artă a scriiturii“ (frumos în sens caligrafic⁶³), și de a „scrie bine“ (*bien écrire*), în sens creator, artistic, în accepția tradițională, clasică, a

cuvântului. Noțiunea este respinsă cu sarcasm de poetica modernă dominantă. Doar că ea nu poate fi evitată.⁶⁴ Chiar și formalismul radical (rus) recunoaște „operei literare,” încă în deceniul al treilea, caracterul de a fi „fixată”, „conservată” într-un text scris și de a fi, în același timp, o „expresie reușită”.⁶⁵ Ceea ce introduce în definiție intenția și realizarea estetică. „Faptului scriptic” i se adaugă deci „faptul estetic”. De altfel, orice text scris este prins, încadrat, orientat, determinat de un sistem de valori. Literatura presupune o triplă calitate, de a fi scrisă, a fi scrisă literar și de a corespunde unei „estetici”. În volumul anterior am urmărit pe larg acest proces. O întreagă discuție și controversă izbucnește în secolul 20, abia atunci când *scrisul* își revendică merite exclusive, absolute. De unde definiții ca acestea: „Specificul unei opere de artă este de a nu putea fi concepută și realizată decât scrisă” (P. Reverdy).⁶⁶ Ceea ce, cum vom vedea, este și contestat și contestabil.

Cel ce scrie este, încă din antichitate, un *scriptor*.⁶⁷ Termenul este redescoperit și preluat, nu fără o nuanță de afectare etimologizantă. Fenomenul se observă foarte bine mai ales în „critica nouă” franceză cu tendința de a opune pe „scriptor” „scriitorului”, de a-l înlocui și chiar de a-l scoate pe acesta din urmă din circulație. N-ar exista, în ultimă analiză, decât „lectori” și „scriptori”.⁶⁷ „Un nou tip a intrat în scenă, pe care nu știm — sau nu știm încă — să-l denumim scriitor, intelectual, scriptor” (R. Barthes⁶⁸). Oscilarea provine din faptul că activitățile lor sunt (sau par a fi) diferite. *Scriptorul* (pur) comunică doar un sens strict literal. *Scriitorul*, în schimb, își lucrează limba și se lasă absorbit în propria sa activitate, supus unor norme tehnice sau artisanale cu scop în sine. Dar ar exista și o a doua categorie, pentru care limba nu este decât un mijloc în vederea unui scop (mărturie, explicație, învățătură etc.). Primul — după tipologia lui R. Barthes — este un simplu *écrivain*. Al doilea, un *écrivain* (s-a propus pentru traducerea sa în limba română termenul de „scrietor”, M. Martin). Funcția primului este „intransitivă”, a celui de al doilea „transitivă”.⁶⁹

Noua terminologie poate fi însă și inversată. Și încă într-un spirit și mai consecvent etimologic. „Scriptorului (obișnuit) *scripteur ordinaire*” i-ar corespunde mai bine așa-zisul *écrivain* (care doar scrie manual), în timp ce *écrivain* rămâne în continuare cel ce folosește scrisul ca mijloc de expresie.⁷⁰ După un moment de surpriză și de succes — fenomen de modă intelectuală atât de frecvent secolului nostru

— tipologia *écrivain/écrivain* sfârșește prin a nu se impune. Unele glosare de critică modernă (M. Angenot⁷¹) rețin totuși termenul de *écrivain* în accepția sa barthiană. Altele însă îl omit. El rămâne circumscris doar în zona strict francofonă a „noii critici“.

7. De și mai mare succes se bucură, în epoca actuală, noțiunea de *scriitură (écriture)*, care depășește cu mult sensul clasic, originar, banal, pur literal: reprezentare a limbii vorbite prin semne grafice, materiale; semne picturale sau grafice, corespunzând semnelor vocale (de unde și clasificările curente: scriere fonografică/ideografică, fonetică/alfabetică). Scrisul produce *scriitura*, care, la rândul său, tinde să disloce, să înlocuiască și să extindă considerabil ideea de *literatură*. Acest proces de dilatare, eroziune, foarte pronunțat în a doua jumătate a secolului 20, efect direct al noilor discipline lingvistico-literare (semiotică: *scriitura*=orice sistem semiotic vizual), este încă o cauză a marelui crize pe care ideea de *literatură* o cunoaște în epoca actuală.

Hipertrofia *scriiturii* cunoaște mai multe aspecte. Toate depășesc sinonimia clasică *scriitură*=*literatură*. Coincidența strictă nu mai este posibilă. Ea este recunoscută, uneori, implicit (*scriitura* este „esențial *literatură*“), dar cu tot mai mari rezerve. Termenul însuși de scriere (*écriture*) nu mai satisface. În locul său apar variante. Ele tind să transforme simpla *inscripție* a literei (proces estetic) într-o activitate (proces dinamic). Se trece — formulă emblematică — de la *scriptura scripta* (ideograma chineză, hieroglifa), la *scriptura scribens*⁷² (litera alfabetică în plin proces de transformare). De unde noi termeni ce sugerează mișcarea, desfășurarea, procesul „scriptic“: *écrivance*, *scription linéaire* sau *scription* pur și simplu: trasarea manuală de semne pe o suprafață oarecare. Rezultat și proces în același timp. *Scription* nu se confundă, deci, nici cu „grafica“, nici cu „redactarea“, nici cu „*scriitura*“ propriu-zisă, în sensul lui R. Barthes, care va fi amintit mai jos. De altfel, criticul francez pare să fi abandonat pe *écriture* în favoarea lui *scription*, pe care o preferă (uneori apare și *le scriptible* — ceea ce poate fi scris, inclusiv persoana noastră în actul de a scrie). În consecință, *literatura* — sau în orice caz activitățile și rezultatele care o fac posibilă — devine *script*.⁷³ Nu fără nuanță evidentă de afectare terminologică, încă un fenomen foarte curent în „noua critică“.

Modul cum *scriitura* tinde să elimine *literatura* parcurge câteva faze. Ele pot fi identificate cu oarecare precizie. O

propoziție ca aceasta pare, la prima vedere, un adevărat truism: „Literatura începe cu scriitura“ (M. Blanchot). Dar sensul este mai profund: scrisul instituie, dar și semnifică literatura. El anunță: „Ceea ce este scris este literatură“.⁷⁴ Uneori expresia „la început a fost scriitura“ are și un sens mistic, simbolic, o parafrază a Genezei. Scriitura însăși presupune nu numai simpla „inscripție“ sau „scriptie“ (în limba română adevărat barbarism), dar și efortul de a o perfecționa. Apare acum în prim-plan noțiunea de „ștergere“, corectare, eliminare, *la rature*. De unde încă o teză: „Literatura începe cu ștergerea“ (scrisului anterior⁷⁵). Concluzia este: orice literatură reprezintă, de fapt, o „rescriere“⁷⁶ (note, bruioane etc.) La acest nivel, literatura este și nu poate fi decât un „produs al scriiturii“ (*fait d'écriture*), iar scriitorul un „om al scriiturii“ (*l'homme d'écriture*). Expresii destul de curente, derutante prin ambiguitatea lor fundamentală.

Terenul este pregătit pentru substituirea terminologiei formale: „Literatura numită scriitură“ întră, din plin, în scenă.⁷⁷ Nu se mai iau alte precauțiuni decât ale unui efort de precizie: „Literatura... sau mai precis, și în sens mai larg, scriitura“.⁷⁸ R. Barthes (mai bine spus personajul simbolic cu același nume) tranșează definitiv și imperativ orice dilemă și ezitare: „Literatura, mai bine spus, de acum înainte, scriitura“.⁷⁹ Prin urmare, scriitura este mai mult decât coexistentă literaturii. Ea se preface în scriitură. Devine deci tot mai greu de trasat linia de demarcație dintre literatură și alte forme sau grupuri de scriere: cotidiană (ziare), științifică, filozofică etc. Obiecția, aproape de bun simț,⁸⁰ nu pare să preocupe încă pe nimeni în această sferă. Ea consolidează, totuși, în mod neașteptat, chiar dacă în termeni moderni — cum vom vedea mai jos, și la timpul său — vechea definiție a literaturii ca „totalitate a scrierilor“. De orice gen (III, 1).

Dilatarea noțiunii de scriitură și implicit de literatură, spre sensuri tot mai extensive și deviate — vogă tipică secolului 20, mai ales în a doua sa jumătate — are în esență un dublu efect: degradare, într-un sens, dar și o enormă îmbogățire a unei noțiuni, în definitiv tradițională, într-altul. Sistematisând (și deci simplificând inevitabil) acest proces, reținem, într-o frază — s-ar putea spune clasică — circulația termenului omologat de „literatură sau scriitură literală“.⁸¹ Literatura este redusă la nivelul „vârfului“ primei grafii, al primei litere scrise. Ea face dublet, în această sferă de accepții tradiționale, cu noțiunea și mai bine consolidată de „scriitură literară“. Ea este sinonimă, la începutul secolului,

cu ideea (veche) de „stil“, precum la R. de Gourmont⁸² (dar omologia *stil*=*scriitură* se reîntâlnește și la alții: F. Fénéon, A. Gide etc.). Noțiunea de „scriitură artistică“ (care ne vine din secolul trecut) este încă foarte prezentă în memorie. „Scriitura literară și poetică“ este, de fapt, echivalentul, uneori chiar sinonimul, binecunoscutei „literaturi frumoase“ (vol. III; A, I, 2). În acest sens, ea este „creatoare“, „expresivă“, în bună tradiție retorică: „Literatura (act total de scriitură) se definește prin a scrie bine“.⁸³ Astfel definită, scriitura literară este o formă de „specific literar“ și totodata sinonimul său. Noțiunea explodează, se hipertrofiază, ia dimensiuni uimitoare, după al doilea război mondial. Ea se identifică și în același timp se desprinde total de ideea de literatură, în toate accepțiile tradiționale trecute în revistă.

Aventurile scriiturii în secolul 20 încep — reținem și un prim reper cronologic — cu *Manifeste du surréalisme* (1924) de André Breton, unde apare, deși nu foarte dezvoltată, noțiunea de „scriitură automatică“. Sensul este de „automatism psihic pur“. O scriitură oricât de incoerentă, spontană, dincolo de orice preocupare de compoziție estetică, morală etc. a unui „scriptor“ total pasiv, reprezintă idealul suprem. În acest sens, „suprarealismul este scriitura negativă“, ^{A14} în sensul tradițional al cuvântului. El este tot mai siluit, dilatat, hipertrofiat, pe măsură ce urmărim toate mutațiile și teoretizările literaturii moderne, după anii 50, care se multiplică. Se pleacă, în esență, de la ideea transformării, manipulării și exploatării din plin a limbajului, în toate direcțiile. Scriitura ar fi construcția unei „mașini a limbajului“, ⁸⁴ în sensul lui Paul Valéry („fabricare“, „industrie“ etc.). El are propria sa scriitură, propriile structuri, genuri etc.

Rând pe rând, scriitura este adoptată, interpretată și reformulată de toate curențele dominante în a doua jumătate a secolului. Existențialismul o înțelege ca pe o „experiență a limitelor“. Absolutizarea se va orienta în sens predominant ideologic. Ea constituie un „loc“ și un alibi al celor mai radicale experiențe existențiale, începând cu a cunoașterii abisale, a tăcerii, unde lumea apare total încifrată, a liniștii, absenței, solitudinii supreme. Uneori și a catastrofei, dezastrelor etc. Astfel de idei se întâlnesc la Ph. Sollers, M. Blanchot⁸⁵ etc. Scrierea devine orice formă de „discurs“ al vieții. Noțiunea de „viață“ a absorbit total „scrierea“ și s-a identificat integral cu ea. Inclusiv în sens ludic, de autonomie și libertate totală. „Noul roman“ se reclamă, prin Alain Robbe-Grillet, de la „proiectul meu de a scrie, adică de la jocul scrii-

turii.”⁸⁶ Ea se golește de conținut. Act pur, autotelic, nefinalizat, total liber. Preocuparea va deveni centrală în „postmodernism”, care trece dincolo de orice limite, bariere, forme date ale scriiturii, canoane, „reguli” etc. Este vorba, într-un sens, de însăși dizolvarea noțiunii de *scriitură*.

Când marxismul de toate nuanțele, până la cele mai radicale (maoismul, de pildă), invadează și calamitează zone întinse ale „noii critici” (vocația sa „stângistă” este de altfel manifestă), scriitura devine în mod inevitabil o „producție”, „productivitate”, „practică semnificativă specifică”, „practică scripturistică” (*scripturaire*) etc. În consecință, noțiuni ca „autor”, „creație”, „operă” ar aparține unei epoci istorice depășite. Astfel de idei sunt curente în sfera grupului *Tel Quel*.⁸⁷ „A scrie” este asimilat lui „a munci” (limbajul, textul). Produsul brut al acestei „munci” este „scriitura”. Ea devine doar o practică a limbajului. Limbajul filozofic însuși devine o „producție textuală” și nimic mai mult. El nu se mai limitează la discursul scris (tradițional). „Înțeleg prin *literatură* nu un corp sau o serie de opere, nici chiar un sector al comerțului ori al învățământului, ci grafia (*le graphe*) complexă a urmelor unei practici, practica de a scrie” (R. Barthes⁸⁸).

Variațiile noțiunii de scriitură la acest critic *en vogue* în anii '60—'70 sunt deci emblematice pentru întreaga omologie *scriitură/literatură*. În caz contrar, nici nu l-am fi evocat cu atenție. Lansarea propriu-zisă — puternic marcată ideologic — se face cu *Le Degré zéro de l'écriture* (1964). Este, într-un fel, „manifestul” scriiturii: categoric intermediară între limba ca sistem și stilul individual, condiționată puternic de istorie, societate etc. Este forma „spectaculos-angajată” a limbii. O zonă în care semnificația devine nu numai posibilă, dar și inevitabilă: „Literatura condamnată mereu să se semnifice printr-o scriitură”.⁸⁹ „Scriitura este semnificant”, „joc al semnificantului”.⁹⁰ Numai că „scriitura zero” se dovedește o noțiune profund ambiguă. Ea este în același timp punctul *incipit* al literaturii, conștiința sa de sine, dar poate fi și scriitura albă, absentă, neutră, total asemantizată, deci total desprinsă de orice literaturizare. Unele formulări barthiene par să încline și spre această concepție, echivalent al unui antiletrism: scriptic total: „Scriitura este un sistem suficient lui însuși”, „scriitură albă adamică”, scutită de orice „teatru literar”, o „autentică prospețime originară”.⁹¹ „Scriu ceea ce scriu”, *écrivance* (a te face să scrii un text cât mai semnificativ posibil) sunt alte formule ale aceleași obsesii. În ultima variantă, psihanaliza predomină. Scriitura devine „pulsivitate”, o

„practică corporală“ (cacofonie inevitabilă prin traducere, *n.n.*), a plăcerii (*jouissance*). Aceasta ar fi ideea de bază din *Le Plaisir du texte* (1973) și alte texte profund diletante, pe care biograful ideii de literatură este constrâns, vrând-nevrând, să le înregistreze, adesea stoic.

Desprinderea și disocierea ideii de scriitură de cea de literatură cunoaște forme tot mai radicale. Teoria scriiturii lui J. Derrida este exemplul cel mai tipic. Ea „depășește și cuprinde“, în același timp, ideea de limbaj. „Scriitura în general acoperă întreg câmpul semnelor lingvistice“. Actul primar de a scrie șterge orice diferență între neficțiune și ficțiune, recreație și creație etc. Preocuparea și ideea de stil și compoziție sunt total evacuate, absente. Dar lucrurile se complică și mai mult când ideea de scriitură este identificată și absorbită în conceptul extrem de obscur de *différance*; net disociat de *différence* (= *délai, détour, délégation*⁹² etc.). Primul termen ar fi anterior celui de al doilea, condiție și cauză a primului termen. *Différance* produce *différence*. În textul cel mai organizat pe această temă, *La Différance* (1968) definește „cauzalitatea constituantă, producătoare și originară“ a „diferențelor“, „țesutul“ lor constituit „istoric“.⁹³ Destul de imprecis...

Astfel de formule devin adesea obscure și enigmatice, cu implicații minime asupra ideii de literatură, redusă fie și la simpla scriitură. Ea lasă urme (*trace*), se „înscrie“ într-un corpus lingvistic, își „amână“ (*diffère*), mai ales, la infinit, posibilitatea de a fi și deci de a se manifesta etc. Asimilarea arhi-scriiturii cu actul „violentei“ originare, a agresiunii diferenței (=diferențierii) asupra blocului unitar al limbajului pur,⁹⁴ pare să confere literaturii-scriitură o geneză absurdă, artificială, inconformistă, evasi-patologică. În ordinea naturală a limbajului s-a produs o perturbare, o rupere, o violare esențială. Dar... de ce? Literatura s-ar naște astfel sub semnul (inexplicabil de altfel) al agresiunii, polemicii radicale, latente, cu limbajul adamic (simplu mit lingvistic). Ambiția de a transforma gramatologia într-o știință autonomă a scriiturii, într-o lingvistică a scrisului anterior cuvântului și în cuvântul însuși, nu pare să fi reușit. Problema nu intră în preocupările noastre esențiale.

Mult mai aproape de ideea de literatură este considerarea criticii literare ca scriitură și, în general, noua redefinire a raporturilor dintre scriitură și „literatura critică“ (termenii au fost definiți în volumul anterior). Observăm — într-o nouă fază de omologii și identificări radicale — cum „critica“ este

asimiliată în mod direct „scriiturii“, teză intens propagată de „noua critică“ (R. Barthes,⁹⁵ G. Genette etc.). De unde concluzia că literatura este „rescrisă“ de critică la infinit prin totalitatea interpretărilor sale succesive. Critica devine astfel o formă de „scris peste scris“, un „palimpsest“,⁹⁶ deci. Intuiție pe care a avut-o la timpul său și B. Croce, uitat și la acest capitol.

Mai mult: „literatura cu literatură“ (vol. III; I, V, 1) nu poate fi disociată de scriitură, în sensul că atât scriitura cât și lectura sunt momente simultane ale aceleiași producții. Scriitura este în ea însăși un act de lectură. Asociația indisolubilă dintre scriere și lectură a fost observată și înaintea „noii critici“. Acum se trag toate consecințele: unitatea scris-lectură este indisolubilă. Este scoasă în relief „literatura în dubla sa dimensiune: a scriiturii și lecturii“. ⁹⁷ Un „spațiu“ între scris și citit. Acesta este și „spațiul literar“ prin excelență (M. Blanchot). Orice lectură este o re-scriere. Astfel de idei au o largă circulație și traduc, într-o nouă terminologie, întreaga teorie a pluralității sensurilor și interpretărilor. Literatura se „rescrie“ la infinit prin lecturi critice, hermeneutice, interpretative. Exegeza, cum s-a și spus, este o știință scriptică (*scripturaire*).⁹⁸

Voga scriiturii are și alte urmări considerabile. Ea face ca toate aspectele heteronomiei literaturii, intens teoretizate în secolul 20, să fie traduse și în termenii *scriiturii*. Ea este în mod esențial un produs istoric, semnul imediat al unei etape precise a „civilizației scrisului“. Această condiționare implică, în primul rând, recunoașterea caracterului social al scriiturii. Forțele sociale dominante determină și uzajul său social. Este chiar miezul teoriei scriiturii la R. Barthes: o zonă care impune alegerea dintre mai multe limbaje posibile. Ea singură ar decide ce este „oprit“ și „permis“, conform unui ideal social precis⁹⁹ (de clasă, influență marxist-leninistă dogmatică evidentă). Limbajul este deci și în acest sens „social“, iar „scriitura semnelor sociale“ indicele unei societăți situate într-o anumită fază istorică. Ideea tradițională, canonizată, de „literatură frumoasă“, se opune însă în mod direct scriiturii sociale: „Literale frumoase amenință orice limbaj care nu este întemeiat în mod fundamental pe cuvântul social.“¹⁰⁰ *Belles lettres* și *discurs social* ar fi deci noțiuni antinomice. O suprastructură ce se vrea nu numai autonomă, dar și canonic-restrictivă.

Confiscarea ideologică a scriiturii face și ea progrese considerabile până la completa identificare (negativă) a celor

două noțiuni. După o fază, încă benignă, existențialistă, de implicare a unei „alegeri“ și „angajament“ în orice act literar (J.-P. Sartre), se ajunge la stadiul completei ideologizări a scriiturii. Un moment reprezentativ este colocviul *Littérature et idéologie* (Cluny, 2—4 aprilie 1970, *La Nouvelle Critique*). Termenul de literatură poate fi, la limită păstrat, dar numai ca „produs al scriiturii, citit și transformat într-o și printr-o ideologie“.¹⁰¹ Există deci, în această optică aproape maniacală, o „scriitură economică“, o „scriitură capitalistă“ etc. Punctul maxim al acestei ideologizări intensive (și regretabil de agresive) este atins prin lansarea conceptului de „scriitură revoluționară“. Sensul său subversiv constă într-o (pre)tinsă subminare radicală a limbajului burghez și deci a... dominației sale de clasă. Scriitura este asimiliată actului revoluționar de a schimba lumea. Continuarea politicii cu alte mijloace. Ne aflăm în plin... fundamentalism al scriiturii. Sfărâmarea sintaxei, schimbarea ordinii cuvintelor, determină... transformarea radicală a societății. Astfel de naivități simpliste, dar și obscurantist-fanatice, tipice intelighenției pariziene de stânga, sunt propagate intens de diferiți dandy monden-ideologici, dintre care cel mai reprezentativ a fost (în epocă) Philippe Sollers, ulterior... reciclat. *Théorie d'ensemble* a grupului *Tel Quel* (1968) reunește textele cele mai reprezentative. Față de acest folclor revoluționar, azi greu de luat în serios, *L'Écriture des pierres* a lui Roger Caillois (1970), a semnelor picturale (J. Miró), „scriitura în spațiu“ și chiar scriitura ca... muzică (sau invers) — nici P. Valéry nu este străin de acest joc de metafore¹⁰² — par doar desuete, inocente estetisme. În această categorie inofensivă trebuie plasată și „plăcerea (*jouissance*) inconștientă de a scrie“, obsesiv-psihanalitică, de care am amintit, cu priză mai ales în cercurile heterosexuale.

Ce mai rămâne după această enormă dilatare semantic-metaforică a scriiturii? Evident, nimic. Noțiunea s-a „evaporat“. Orice devine (sau poate deveni) scriitură. Abuzul de scriitură produce inflație, hipertrofie și până la urmă o confuzie totală. Sensul a devenit prea larg și nu mai are nici un înțeles. Spirite lucide au denunțat la timpul său și acest fenomen inevitabil (R. Wellek, A. J. Greimas, T. Todorov¹⁰³) etc. Grandoarea și decadența încă a unui mit critic al epocii...

8. O traiectorie și carieră analoagă, de același mare succes, cunoaște, în a doua jumătate a secolului, și noțiunea, atât de tradițională, de *text*. Ea tinde să se rupă în mod ra-

dical și definitiv atât de „scriitură“ (în sensul definit mai sus, cât și de „literatură“). Legat în mod inevitabil de scrierea grafică, textul este, în primul rând, o „țesătură“ (*texture, tissu, tissure, trame, tresse, enlacement*) de semne grafice. Textul este scrierea sau transcrierea însăși, „act textual“ prin definiție. Sensul clasic se păstrează la numeroși autori europeni și americani. Un singur exemplu: „Numim text orice discurs fixat prin scris“ (P. Ricoeur)¹⁰⁴ „Critica nouă“ însuflă vitalitate acestui concept tradițional, pe care, într-un sens, îl redescoperă, dându-i însă — cum vom vedea imediat — alte accepții. Noțiunea este curentă, întâlnită, între mulți alții, la R. Barthes („țesătură de cuvinte“). Mai întâi, în sens grafic (*texte scriptibile* sau *scriptural*), respectiv textul înainte de a fi prins într-o rețea de contexte. Operația este capabilă de a produce și *Le plaisir de texte* (1973). Dar și în sens structural, ca rețea de relații intertextuale, înțeles care predomină. El este aprofundat în reviste specializate (*Texte, Cahiers de textologie* etc.), în numeroase expuneri și analize.¹⁰⁵

Foarte insistente — în cercurile erudite, istorico-literare, universitare, științifico-editoriale — rămân însă și vechile preocupări (inițiate și bine consolidate încă din secolul trecut), de „critică textuală“: studiul manuscriselor și variantelor, bruioanelor și schițelor pregătitoare, totalitatea operațiilor „bănale“ care stabilesc și editează „texte definitive“. Problema autenticității atribuirii textelor este reluată și adâncită. Teoria „ediției critice“ cunoaște un nou impuls. Marea tradiție critică și istorico-literară occidentală își are lucrările sale de referință, deloc complexate de „textualitatea“ noii critici. Apare totuși și o „genetică textuală“.¹⁰⁶ Într-un sens, critica de text rămâne de altfel și cea mai apropiată de litera textului. Deci și cea mai „specifică“ formă de critică, chiar dacă minimalizarea sa, în „noua critică“, este evidentă. Totuși nevoia de texte, de texte sigure, rămâne esențială și nici o hermeneutică filologică, mai ales, nu se poate dispensa de acest punct de plecare și de o permanentă confruntare și verificare. Heidegger notează într-un loc o astfel de exigență filologico-erudită.

Voga lingvistică a epocii, preocuparea obsesivă pentru „limbaj“ și „limbă“ ar fi trebuit (logic vorbind) să reactualizeze și să dezvolte, pe baze regenerate, și „vechea“ filologie. Fundamentele sale moderne datează, cum știm, încă din secolul 19.¹⁰⁷ Nu s-a întâmplat însă astfel. Filologia rămâne la nivelul și cu sensul său tradițional: stabilirea textului au-

tentic și clarificarea dificultăților sale. Aceste preocupări au în vedere, în primul rând, autorii greco-latini, obiectul specific al „filologiei clasice”, cu tendințe evidente de modernizare.¹⁰⁷ Disciplina rămâne bine consolidată, cu prestigiul inalterabil al specializării. Înțelesul filologiei ca știință generală a textului, care dă regulile unei critici obiective rămâne dominant în primele decenii (faza L. Havet, J. Vendryes). Și critica formalistă rusă are astfel de preocupări (B. Tomașevski). Editarea textelor medievale repune în discuție și resistemmatizează principiile școlii K. Lachmann-G. Paris, din secolul trecut, cu un moment de vârf: J. Bédier. Legile variantelor, clasificarea lor pe familii, schema lor genealogică, depistarea textului arhetip, acestea sunt obiectivele esențiale.

Apar sinteze istorice și sugestii de modernizare a metodelor filologice, inclusiv prin informatizare. Se face apel la „tehnicile epocii industriale”.¹⁰⁸ În prelungirea filologiei clasice și medievale, dar într-un nou limbaj, „textologia” urmărește să-i ia locul sau, cel puțin, să-și reactualizeze preocupările de bază (R. Laufer). Istoria literară întâlnește și s-ar dori chiar recuperată de semiotică. Domeniul variantelor și bruioanelor, pline de ezitări și ștersături, primește o nouă denumire: „avant-texte”.¹⁰⁹ Privite în perspectivă istorică și comparativă, noile contribuții nu par foarte originale. Ele ilustrează totuși invarianța — sub toate aspectele — a *literii*, *scrierii* și *textului*. O logică interioară pare să imprime o mișcare circulară permanentă ideii de literatură în jurul acestor repere fundamentale.

Spiritul alexandrin al reflexiei literare a epocii găsește în noțiunea de *text* un teren predilect de manifestare. Dilatarea noțiunii devine enormă. Unii văd în noțiunea de *texture* o adevărată metaforă. O mare inventivitate și concurență terminologică își face apariția. Adesea ea este pretențioasă, iar rezultatele mai totdeauna specioase. O anumită mondenitate snob-literară poate fi și ea semnalată. Privind de sus, „literatura critică” se reface la un nivel filologic-formalist foarte specializat. Criteriile, în esență, sunt obiective: „înainte” de text, textul propriu-zis și „după” text. Altfel spus: înainte, în timpul și după redactarea textului. Dar eflorescența și proliferarea noii terminologii este pur și simplu derutantă. Reducând la unitate masa de referințe disponibile, obținem un tablou destul de aproximativ.¹¹⁰ Aproape fiecare poetician dă un alt înțeles noțiunii puse în circulație. În loc (sau alături) de *avant-texte* (unii preferă *non-texte*), apare și *geno-texte*, care produce și se manifestă printr-un *phéno-texte* (J. Kristeva).

Altfel spus, textul dat, realizat. Totalitatea textelor unui autor formează un text unitar, un *macrotext* (M. Corti). Tot ceea ce înconjoară un text (titlu, prefață, dedicație etc.) constituie un *paratexte* (G. Genette) etc.

Lucrurile se complică și mai mult atunci când textul intră într-un sistem de relații și referințe, de legături extra-textuale, altfel spus contextuale. Acestei situații i se rezervă noțiunea de *hors-texte* (I. Lotman), de altfel contestată. La fel de bine se poate vorbi în acest sens și de *metatext*: cel mai înalt grad de organizare literară folosită de același autor. Realitatea structurilor profunde sau de suprafață a textelor, întreaga lor încărcătură de sensuri și semnificații, permite să se vorbească și de texte „mascate” ori „publice”. Primele formează obiectul interpretărilor critico-hermeneutice. Față de acestea, *textul* propriu-zis constituie de fapt doar un *pre-text*. Sensurile sale latente sunt definite prin *subtext*, polivalența sa prin *supratext* ș.a.m.d.

Intrucât textul literar n-ar exista decât prin interpretare, tot ce o precede ar reprezenta un *non-text*. Pentru întreaga optică și teorie heteronomică a literaturii, textul este doar un *pretext*. El nu există decât într-un *context*. Relațiile textelor cu alte texte, integrarea și amalgamarea lor produce fenomenul *intertextualității*, respectiv al „literaturii cu literatură” (II, 2), pe care îl vom mai reîntâlni. Poetica propune și termenul de *arhitect*, pentru ansamblul categoriilor generale sau transcendente: tipuri de discurs, moduri de enunțare, genuri literare etc, în care poate fi încadrat fiecare text individual (G. Genette¹¹⁰). La fel de bine se poate însă vorbi, pentru această situație, și de *transtextualitate*. Este, probabil, termenul cel mai potrivit al acestei obsesii textualiste. Când se aplică literaturii medievale (P. Zumthor), efectul de „placaj” al acestor categorii devine și mai evident.

9. Traducerea în termeni strict lingvistici a textului, deci transferarea caracterelor limbajului asupra textului, nu interesează, în acest cadru, decât dacă integrarea și recuperarea lingvistică a textului din perspectiva „specificului literar” (vol. III; A, II), este sau nu posibilă. Asistăm, într-adevăr, la dilatarea maximă a ideii de literatură, care „trebuie” să se identifice cu orice text și discurs lingvistic. Textul este expresia lingvistică a unei opere literare; orice este articulat și organizat într-o limbă; orice enunț lingvistic „semantic coerent” și nimic mai mult. Definiția pur lingvistică a textului include deci orice fel de texte, de la „reclamele comerciale la poezii”¹¹¹. Epoca reducăționismelor radicale își

spune, și în acest domeniu, cuvântul hotărâtor. Deoarece limbajul are sensuri și semnificații plurale, fiind un mijloc de comunicare, textul devine pe de altă parte și o „producție”, respectiv o „construcție” semnificativă de semne.¹¹² De unde, preocupări foarte insistente și răspândite de semiotică a textului. Ele n-au o originalitate reală, deoarece formulele se repetă: „hipersemn”, „structură” sau „structură semiotică” etc. Din fericire, se constată și unele reacții: „text” și „text artistic” (deci „literar”) nu sunt totuși sinonime. Textul, în limbaj, este o „limbă secundară”, iar „textul artistic” o construcție „extra-textuală” (prin simplă apartenență la un gen, stil, epocă etc.). Distincția lui I. Lotman este deci de reținut.¹¹³ Caracterul dialogic al literaturii (M. Bahtin¹¹⁴) exclude, la rândul său, concepția textului pur, autonom, minim și neutru, fără sens în sfera literaturii. Ceea ce nu înseamnă că o „lingvistică a textului” (E. Coșeriu) sau o „gramatică a textului” (Teun A. Van Dijk) nu au legitimitate în lingvistică. Doar că opera literară nu se reduce la un simplu fapt lingvistic.

Asimilarea și, în orice caz, interferența scriiturii cu noțiunea de text ne readuce, în parte, în mod inevitabil, în sfera „literaturii”. Apar formule de sinteză curente, gen „scriitură textuală”, „scriitură ca producție de text” (și invers: textul ca „producție de scriitură”), tipice „noii critici”: „Producția de text”, „productivitatea textuală”, inclusiv în sensul unei practici semnificante, a producerii de sens. Această accepție (= „textul produs”) ar fi mai potrivită decât vechile concepte de „operă”, „creație” etc. În timp ce limbajul este reproductiv, textul este productiv. În locul „literaturii”, se propune deci „textualitatea”: un ansamblu de proceduri textuale, autonome, autoproducătoare de sens. Se acceptă, în genere, că „textul” este „produsul scriiturii” (sau „producătorul scriiturii”), ceea ce în perspectivă tradițională constituie o evidență, chiar un truism. Opera scrisă devine obiectul denumit „text”. Iar scriiturii i se recunoaște cel puțin meritul de „a desemna accesul la literatură, la ceea ce — în literatură — poate trece drept text grafic, ireductibil”.¹¹⁵ Că „literatura” depășește atât „scriitura” cât și „textul” este recunoscut, uneori, chiar și de semioticienii de ultimă oră. Textul este produsul realizat (*achevé*) al scriiturii. Specializarea sa se face în și prin literatură.¹¹⁶

Evacuarea completă a ideii de literatură, nu este deci posibilă. Din perspectivă strict textuală se constată trei atitudini: 1. eliminarea completă a termenului de literatură, depășirea și excluderea sa radicală, substituirea sa prin text

(de orice categorie), cum am văzut; 2. omologarea indistinctă printr-o indiferență terminologică totală: „literatură, scriitură sau text“; 3. identificarea directă: *literatură-text* („marcă a literaturii“, „obiect“ al literaturii, „mesaj verbal literar“ etc.). Sinonimia este și ea larg acceptată, la un nivel de popularizare și de loc comun critico-literar. Și estetica modernă admite că „realitatea literaturii este realitatea textelor materiale date“ (Max Bense¹¹⁷). Dar chiar și în această accepție, dilatarea noțiunii rămâne enormă: *text* poate deveni orice enunț verbal, oral sau scris, de la cea mai mică unitate la un ansamblu de scrieri, de orice categorie (textul utopic, de pildă, este colecția de scrieri utopice etc.), și la opera întreagă a unui scriitor. Mai mult: „literatura, ea însăși, nu este niciodată decât un singur text“ (R. Barthes¹¹⁸). Toate aceste oscilări ale ideii de text, mai mult sau mai puțin fixată, extrem de fluidă, care adesea nici nu mai aparține domeniului tradițional al literaturii etc., sunt tot atâtea dificultăți în calea definiției ideii de literatură, după cum vom vedea la timpul său. Se constată și reacții — în sens mai mult sau mai puțin tradițional — de a restitui ideii de *text* întreaga sa demnitate *scrisă* (produs al scrierii, reproducerea unui discurs, document). Noțiunea „textului oral“ este considerată abuzivă.¹¹⁹

O altă caracteristică a structurii textului este că ea reia întreaga problemă a specificului literar, pe care o traduce în termeni textuali. Se schimbă, într-un fel, terminologia, nu însă și conținutul său. Toate definițiile specificului literar se aplică și textului (și invers). A căuta specificitatea textului literar echivalează cu a descoperi, de fapt, specificitatea literaturii. Este un bun exemplu de eficiență și persistență a terminologiei tradiționale. Ea se observă chiar și într-o perioadă de aparentă sau reală criză ori eclipsă. În ce constă specificul textului literar „în el însuși“? Respectiv specificitatea operei literare ca text? Se poate vorbi de o literaritate și în cazul textelor? Se observă, mai întâi, înlocuirea sa cu noțiunea simetrică și echivalentă de *textualitate*. Apoi tendința de a defini „textualitatea“ în termeni analogi „literarității“, inclusiv lingvistic. Criteriile rămân în esență aceleași. În terminologia lui I. Lotman, arta este un „limbaj secundar“, iar opera de artă literară „un text în interiorul acestui limbaj“.¹²⁰ Ea are un caracter structural, o organizare interioară. Limbajul său nu este operativ-practic. Mesajul său autotelic prezintă o „abatere“ (*écart*) de la normă

etc. Toate acestea sunt bine cunoscute, doar transferate „textului literar“.

Se revine astfel la disocierea, nu mai puțin esențială, cunoscută, dintre textele literare și lingvistice, literare și ne-literare. Asimilarea textului „literar“ cu cel „poetic“ este curentă (vol. III; I, 3). Ceea ce permite nu numai disocierea, frecventă, dintre textele poetice și nepoetice, dar și izolarea „poeticității“ textului ca formă specifică de text. Textele care au această calitate se numesc, de fapt, „poezie“ pur și simplu.¹²¹ Noțiunile sunt inevitabil circulare și repetă, una după alta, toate notele binecunoscute și recunoscute ale „artei literare“.

Nu e de mirare deci că și textului poetico-literar i se atribuie o serie de calități nu mai puțin tradiționale. „Pentru orice text există posibilitatea transformării sale în literatură“.¹²² Ceea ce pune în mod direct problema „specificității“, „caracteristicii“ și „identității“ textului literar.¹²³ Se reface deci la nivel textual întreaga definiție a literaturii, în termenii trecuți în revistă. Ce condiții îndeplinește un text „literar“? Cum devine un „mesaj“ oarecare efectiv „literar“? Argumentele sunt, în mod inevitabil, din sfera estetică, a literaturii și limbajului. Orice text este un *artefact*, care produce o „senzație estetică“. Există deci un „text estetic“. El constituie o unitate independentă, autosuficientă, cu accentul pus asupra sa însăși. Este autonom și autotelic, supus codului unui sistem de convenții. Are o „structură“ și o „construcție“. Performanța sa deosebită provine din caracterul său funcțional sau imaginativ, din faptul că ne determină să ne întrebăm asupra valorii „adevărului“ său. La nivel lingvistic, se constată o actualizare strict particulară (altfel spus „originală“), a enunțului verbal. Dotat și cu entropie maximă, el are un coeficient variabil de imprevizibil. Este ireductibil la sisteme conceptuale. Gramatica generativă propune și texte construite pur formal, care nu există, neacceptate și nereceptate ca atare.

Problema transformării sau convertirii textului în „literatură“ primește — prin teoria modernă a lecturii și recepției — și alte soluții. Ideea de text literar (și deci de literatură) „în sine“ iese la acest nivel din circulație. Nu există „text“ decât dacă există un act de „lectură“ și de „recepție“ a textului. Doar lectura instituie, realizează și continuă textul. El este un loc unde scriitorul și cititorul se „întes“ împreună. Astfel de sensuri au o mare circulație în „critica nouă“, unde teza cititorului-producător de text are valoarea

unui postulat. Relația text-lectură constituie în esență literatură. O definiție foarte limpede, dintre multe posibile: „Textul literar ca unitate dintre produsul scris și obiectul de lectură”.¹²³ Ceea ce amplifică și complică statutul literaturii.

Lecturile fiind practic multiple, rezultă că textul literar este prin definiție plural, infinit interpretabil în principiu. Textul literar nu reprezintă o unitate dată, univocă, ci este produsul unei glose continui. Există o conexiune intrinsecă între lectura textelor și ceea ce un cititor „face” din aceste texte prin interpretarea, percepția și înțelegerea lor. Cum se dilată și — la limită — se dizolvă noțiunea însăși de *text literar* = *literatură*. Orice text scris poate deci avea o „figură în covor”, pentru a relua metafora lui H. James. Apare în felul acesta o hermeneutică *sauvage* și una, ca să ne exprimăm astfel, profesională. Ne întoarcem din nou, circular, la conceptul de „literatură critică” (vol. III; I, V), refăcut hermeneutic.¹²⁴

„Interpretarea” este text, „comentariul”, evident, devine tot „text”. Critica este invitată să revină în permanență la text, la litera sa, singurul gest care face posibil orice studiu literar. De la filologie la textologie și la „teoria textului” legătura este neîntreruptă și organică. Pentru „știința literaturii” (*Literaturwissenschaft*) „conceptul de text” (*Textbegriff*) este sau ar fi mai adecvat. Iar în locul „teoriei literaturii” — „știința” sau „teoria textului” se impun tot mai mult ca discipline centrale. Tendința substituirii termenului tradițional de „poetică” este evidentă. Aceste deplasări de concepte pot fi urmărite și în lucrările introductive, cvasididactice,¹²⁵ în nici un caz de „avangardă”. Transformarea textului în exerciții de lecturi libere nu este însă lipsită și de riscuri, uneori enorme. Dar puține sunt reacțiile, în epocă, împotriva manipulărilor arbitrare și lecturilor abuzive.¹²⁶ Contextul heteronom al epocii împinge aceste procedee excesive adesea la ultima limită.

Revenirea circulară la aceleași noțiuni, doar într-un alt limbaj, devine inevitabilă. Ca și în cazul *scriiturii*, *textul* constituie un exemplu tipic de reformulare și dilatare enormă a unor noțiuni consacrate. Preluat de contextele heteronome dominante ale epocii, mai ales ideologice, textul devine, în primul rînd, „transcrierea” întregii culturi printr-o omologare fundamentală (precum la I. Lotman) dintre „cultură și „text”. Testul devine astfel (și) o „practică socială”, un „obiect social”. În consecință, structura socială a textului formează obiectul unei noi discipline: „sociologia textului”.¹²⁷ Socie-

itatea capitalistă (sau/și socialistă) se înscrie în (dar și produce) propriul său „text“. Influența marxistă dominantă, mai ales în '50—'80, face să se vorbească până la saturație de „producție textuală“, „practică semnificantă specifică“, „producție de sens“ etc. Și nu în sens figurat, ci de-a dreptul material, de „muncă“ efectivă (*travail*), prin „înscrierea muncii“ în text. Se pot citi deci studii în *Théorie d'ensemble* despre „Marx și înscrierea muncii“, „Despre o lectură (foarte laborioasă, n.n.) a lui Lenin“ etc. Astfel de „stângisme“ stridente, azi anecdotice, sunt curențe în epocă.¹²³

De aici, ca și în cazul *scriiturii*, la transformarea *textului* în agent ideologic revoluționar nu este nici măcar un pas. Textul decurge *din* și produce o ideologie. Iar aceasta din urmă nu poate fi — cum bine știm — decât revoluționară. Deci: „textul ca practică revoluționară“. Irevocabil. Revoluția ideologico-socială și cea textuală se confundă. Teza de bază este că orice text funcționează conform mecanismelor ideologiei dominante.¹²⁹ Chiar și studiile ce încearcă să ia o oarecare distanță de aceste excese par intimidat și concesive față de moda zilei.¹³⁰ Că orice devine „text“ în această perioadă, nu e de mirare. Există și un *Traumtext* („textul visului“). Orice text este (și) expresia unui discurs inconștient, ceea ce nu poate fi contestat. Dar a vorbi și despre întregul corp uman ca de un „text“ este deja un abuz terminologic sau o metaforizare foarte liberă, în orice caz. Terminologia literară intră, de altfel, și din acest motiv, cum vom vedea, în plină criză.

Intr-o cultură ca a noastră, fără mari tradiții teoretico-literare — subminate și contestate în mod constant de critica zisă „de întâmpinare“, cu pretenții exorbitante de monopol critic — preocupările cele mai solide și de continuitate despre literatura scrisă rămân, prin forța împrejurărilor și a tradiției universitare, doar de domeniul strict și fără priză publicistică al istoriei literare și filologiei. În sfera istorico-literară, conceptul tradițional de *literatură scrisă* este cu totul curent, folosit de la N. Iorga la Al. Piru, fără nici un fel de preocupări semantice riguroase. Bazele (solide, trebuie subliniat) ale filologiei românești au fost puse, cum știm, de B. P. Hasdeu, apoi de O. Densusianu. O lucrare serioasă de la începutul secolului: *Critica textelor și tehnica edițiilor* de D. Russo (1912, 1915), este efectiv citabilă, de nivel european. Nivelul său continuă să consolideze, în cercurile de specia-

litate, prestigiul acestor studii.¹³¹ Aplicate literaturii române vechi, ele au fost continuate cu succes de N. Cartoian și școala sa. În ultimele decenii apar și câteva manuale introductive, corecte, informate, nu foarte circulat și mult prea puțin comentate: de filologie franceză (N. N. Condeescu, 1969), de lingvistică și filologie românească (I. Coteanu și I. Dănăilă, 1970), citabilă — mai ales — o *Introducere în filologia românească* de Ion Gheție (1974). Omologarea *text* = *scriitură*, *literă* = *literatură* este nu mai puțin curentă. Tudor Arghezi preferă să-și intituleze ediția de „opere complete” *Scrieri* (1962 sq). Ipotezele fantastice, în sfârșit, despre un pretins alfabet original local (sau de origine sumeriană) inspirate de descoperirea tăblițelor de la Tărtăria (1963) sau a „scrierilor valahe”, intră în categoria curiozităților publicistice.

La lipsa de tradiție se adaugă și deceniile întregi de rupere totală de contextul și izvoarele europene ale studiilor de poetică. Este încă unul din ravagiile dogmatismului totalitar proletcultist și ceaușist. Când, în deceniul șapte, ele încep să fie redescoperite, se produce un puternic șoc de acomodare, recuperare *en vrac* și o asimilare precipitată, total necritică. Sincronizarea și racordarea, adesea de-a dreptul „șperiate”, devin inevitabil mecanice și compilatorii. Sensibili, în forme disciplinate, la această influență, sunt în special lingviștii de formație universitară. Rezultatul curent este popularizarea și vulgarizarea decentă. Dar și unii critici interesați de noile orientări intervin în discuție (publicitatea nu este exclusă), cu realizări notabile, mai ales în măsura în care analizele despre textul poetic se aplică pe material românesc. De citat, în primul rând, este Marin Mincu (*Ion Barbu. Eseu despre textualizarea poetică*, 1981; II, 1986). În același spirit, *Textul ca intertextualitate. Pornind de la Borges* de Cristina Hăulică (1981). Noile noțiuni circulă ocazional și printre alți critici și esești. Nume ca N. Manolescu, M. Martin, Al. Călinescu trebuie reținute. Reperele noastre sunt sumare, mai ales că originalitatea reală lipsește atât ca terminologie cât și ca metodă. Sub influența lui C. Noica, scriu cu aplicație Marius Ghica (*Omul poetic pe tărâmul limbajului*, 1989) și Constantin Barbu (*Rostirea esențială. Eseu despre reamintirea ființei*, 1985, și *Încercare asupra temeiurilor limbii românești*, 1989). Un început de speculație filozofică despre limbaj are, în mod evident, punctul de plecare în *Rostirea filozofică românească* a „maestrului” de la Păltiniș (1970) și seria de eseuri ce i-a urmat. Ele sunt dominate, în orice caz, de obsedantul complex al culturii române:

dacă nu avem încă o mare filozofie scrisă (ceea ce este o evidență) putem descoperi (mai bine spus inventa) o astfel de filozofie măcar în... „rostirea“ noastră orală.

O bibliografie întreagă ar putea fi citată mai ales în sfera universitară.¹²⁹ Amintim ca simplă exemplificare: *Analize literare și stilistice* de Sorin Alexandrescu și Ion Rotăru (1967), antologiile *Analize de texte poetice* coordonate de I. Coteanu (1986), o alta coordonată de B. Cazacu (1981). Sunt doar explicații tradiționale de text, parțial modernizate ca vocabular și tehnică a analizei. Se rețin și nume ca Paul Miclău și mai ales un contingent întreg de cercetătoare, preocupate de noul cuvânt-fetiș *text*: I. Mavrodin, Mariana Neț, Ecaterina Mișailă, Carmen Vlad, Ileana Oancea, Smaranda Vultur etc. Audiența lor însă nu depășește mediile lingvistico-universitare. Nu pot fi însă contestate nici bunele intenții, nici spiritul de aplicație corectă și disciplinată.

Se pot semna și câteva reacții (încă reduse) de alt tip. Incipiente, ocazionale, fragmentare mai ales, ele sunt totuși produse de o altă asumare și formulate la un alt nivel al problemei scrisului. Un răspuns la o întrebare și reflexie „organică“, „autentică“, pe de o parte, un început de studiu personal și cu mijloace proprii al acestei teme istorico-filologice importante, pe de alta. Treceam peste sublinierea (repetată) a interferențelor dintre oral și scris reținută atât de folcloriști (O. Papadima), cât și de critici literari, în opera lui T. Arghezi, de pildă.¹³² Reținem doar implicațiile profunde ale persistenței oralității în cultura română. În mod evident, oralitatea este echivalentă cu subdezvoltarea, respectiv „tradiția“ tipului frust de umanitate, incult și nedezvoltat, rămas la un stadiu mental și social primitiv.¹³³ Este și subtextul — evident — al eseului *Marea trâncăneală* de Mircea Iorgulescu. El n-a putut fi publicat, inițial, tocmai din această cauză, decât sub titlul neutru *Eseu despre lumea lui Caragiale* (1988).

Preocupările în jurul oralității se extind „eseistic“ atât în direcția, destul de specioasă dar de bun nivel, a *Limbii pășărilor* (Andrei Pleșu, 1994), cât și a *Graiului îngerilor* (Andrei Oișteanu, în 22, 42—43, 1995). Cineva ar putea totuși să obiecteze — desigur, în spirit plat-laic, mediocru-raționalist etc. — că, deocamdată, cel puțin, nici măcar banala problemă a... *Graiului oamenilor* nu este încă bine studiată și integrată culturii române. Nu pot fi totuși negate, pe de altă parte, nici astfel de exerciții intelectuale (gratuite) după perioada de obscurantism și opacitate binecunoscută.

Sub influența erudiției occidentale de mare prestigiu, dar „asumată“, asimilată efectiv, problema „graiului viu“ preocupă pe filologi clasici ca M. Nasta (*Anatomia suferinței*, 1981). O contribuție remarcabilă, de nivel internațional este *Scriere și oralitate în cultura antică* de Andrei Cornea (1988). Tema debarcă dezinvolt și în publicistică, prin eseuri, unele substanțiale. G. Liiceanu se arată preocupat de *Parabola alfabetului armean*, o reflexie despre condiția culturii de „început“, preluată inițial prin traduceri,¹³⁴ în timp ce Andrei Pleșu se interesează (și demonstrează) relația de „consubstanțialitate“ dintre imagine și scriere. De notat că o expoziție cu tema *Scriere* a fost prezentată la Institutul de Arhitectură încă în 1980.¹³⁵ Mai înainte, noi înșine, interesați de idei literare, ne preocupăm (nu foarte extensiv) de *Ideograme și Caligrame*, de *Scierea poetică* (1969, 1973).¹³⁶ Observații despre funcția plastică a scriiturii face și Al. Paleologu (1983¹³⁷). În această zonă „cultă“, „livrescă“ a criticii epocii, problema era încă de pe atunci în esență asimilată.

Interesează însă, fugitiv, nu numai statutul grafic-estetic al scrisului (o preocupare insistentă la Al. Macedonski, după cum am văzut), dar și disocierea sa de oralitate, ca element fundamental al definiției literaturii. Cu excepția însă a *Literaturii de frontieră* de S. Iosifescu (1969) — și acolo, doar în trecere — nu există o altă referință despre această problemă. O anumită preocupare a scrisului grafic, a manuscrisului, putea fi totuși constatată anterior la B. Fundoianu, spirit de avangardă.¹³⁸ Ca editor de manuscrise eminesciene, Petru Creția era firesc să-și dea seama și de valoarea culturii manuscrise. O subliniază în *Manuscriptum* (1/1990), revistă specializată. O preocupare sistematică despre „manuscris“ însă lipsește. Nu același lucru s-ar putea spune și în legătură cu noțiunea foarte *à la page* de scriitură. Identificarea sa, deloc originală, cu ideea de *literatură* este curentă (de ex. la Marin Mincu). Mai semnificative sunt rezervele critice semnalate și rezumate, concis și util, de Ștefan Munteanu.¹³⁹ Reținem, în sfârșit, ca o „curiozitate“, și un text destul de bizar, atribuit lui... Nae Ionescu, *Grafologie. Scrisul și omul* (1994). Preocuparea, în sine, nu este însă total insolită, nici nelegitimă.

Modul cum noile concepte pătrund efectiv în cultura noastră este bine ilustrat mai ales de soarta îndoielnică a ideii de *text*. Noțiunea, pe un plan, pare total dezestetizată și dezideologizată. (Petru Dumitriu, de pildă, în consens cu întreaga mentalitate occidentală, se consideră doar un simplu „scrii-

tor de texte publicistice". „Eu din totdeauna asta am făcut: am scris texte".¹⁴⁰ Cu subînțelesul, strict profesional, că această foarte simplă și curentă activitate scriptic-grafică nu-l „obligă", nu-l angajează câtuși de puțin.

Textul devine și un program estetic declarat (Marin Mincu, *Textualism și autenticitate*, 1993). Deci o altă atitudine față de materialul lingvistic. Referirea la propriul text în text, de pildă, este una din ideile tipice mai ales ale Generației '80. Ele sunt afirmate cu energie și într-o culegere de texte-manifest, *Competiția continuă* (1994), realizată și prefată de Gheorghe Crăciun.¹⁴¹ Un nou moment, într-adevăr, al conștiinței literare românești actuale. Scriitorul a scris cu inteligență și anterior, în același sens, cu o bună intuiție a problemei esențiale a „literai" (*Timp și literă*).¹⁴²

O glosă ideologică, în sfârșit. Imperativul și gerunziul verbului *legere*, respectiv *legea* și *legenda*, scrise sau nu, au marea calitate de a institui „societatea civilă", după Al. Paleologu. Chiar și atunci când această societate, precum în antichitate, nu cunoaște încă textul.¹⁴³ Tema ar merita reluată și aprofundată. Deocamdată, doar unele contribuții de „tipologia textului" în zona criticii universitare (Paul Cornea¹⁴⁴).

2. LITERATURA ORALĂ

Problema *oralității* în secolul 20 — paralelă, simetrică și alternativă întregii sferă de idei a *scrierii* trecută în revistă — nu interesează „biografia" noastră decât în măsura în care explică și motivează expresia, nu mai puțin foarte răspândită, de *literatură orală*. Contestabilă și contestată pe scară largă, cum vom vedea, formula *literatură orală* cunoaște, nu mai puțin, în perioada actuală, o mare difuziune și legitimitate. Este, de fapt, epoca sa de glorie. Cauzele sunt evidente.

1. Dezvoltarea considerabilă a studiilor despre apariția, începuturile și evoluția scrierii pune pe baze complet noi și în adâncime întreaga problemă a oralității. În secolul 20 se produce, de fapt, adevărata sa „descoperire" istorico-științifică. Este un important capitol din istoria culturii timpului nostru. Se scoate puternic în evidență — de către antropologi, etnografi, folcloriști, istorici ai civilizației, culturii și literaturii — existența de prim ordin a tradiției orale alături de cea scrisă, extraordinara sa persistență și vitalitate, morfologia și

specificitatea sa profundă. Oralitatea dă, de fapt, dimensiunea „istorică” esențială a *literaturii*. Condiționarea sa istorică, discutată pe larg în volumul anterior (vol. III; IV, 1), este în esență originară, consubstanțială literaturii. Din acest punct de vedere, literatura nici nu are, propriu-zis, o geneză „istorică”. Ea este, în primul rând, un dat antropologic imediat, elementar, fundamental, al „condiției umane”.

Nu poate fi vorba de a rezuma, în acest cadru, fie și sumar, rezultatele la care au ajuns, în secolul 20, îndeosebi în a doua sa jumătate, studiile consacrate „tradiției orale”. [Să reținem, în perspectiva definiției *literaturii orale*, doar o serie de caractere esențiale: memoria orală este, în primul rând, extraordinar de conservatoare, deci tenace, continuă, uniformă și stabilă. În al doilea rând, ea este „colectivă” și „istorică”, în sensul de a fi totdeauna „adeverată” și „sacră”; de a nu deforma și modifica, sub nici o formă, tradițiile vii ale colectivității, pe care doar le reproduce și le transmite. De unde și tendința tipică spre formalizare și constituirea de *patterns*. În concluzie, o memorizare verbală autentică, foarte fidelă și riguros standardizată.

2. Expresie directă a acestei tradiții, actului „poetic-literar” i se recunosc și alte note specifice. Toate sunt transferate și incluse, la diferite nivele de generalitate, definiției „literaturii orale”. Ea are prioritate absolută față de scriere, deci față de „literatura scrisă”. În același timp, fixarea în scris nu „stopează” oralitatea.¹ Persistența și continuitatea sa se verifică și azi pe scara cea mai largă, în zone etnografice extrem de întinse. Practic, pe toate continentele.²

Capitală este mai ales recunoașterea faptului că limba are o tradiție orală independentă, autonomă, față de scriere. Limbajul scris este subordonat celui oral.³ Deci „textul” oral poate funcționa foarte bine și fără forma scrisă. El are legi și o „conștiință” proprie: de a fi „cântec” și „voce”, în primul rând. Absența emoției individuale (tipică poeziei culte, scrise) este totală. Într-un poem tradițional acționează totdeauna și simultan două tendințe: spre cântec și spre expresia uzuală, tradițională.

Sensul ultim al acestor cercetări depășește cu mult ideea de reabilitare a oralității sau refuzul explicit al suprastructurii livești, scriptice, recunoscut ca specific culturii „occidentale” dominante. Ceea ce se urmărește, în esență, este mai ales demonstrarea superiorității oralității asupra scrierii. Din punct de vedere general „literar”, sunt invocate trei categorii de argumente strict convergente. În această perspec-

tivă, „oralitatea“ și „poezia“ se confundă: 1. „poezia“ orală este *font et origo* ale poeziei. „Cântecul primitiv este forma fundamentală (*basic form*) a poeziei“; 2. Poezia orală este mai „naturală“ și mai autentică decât orice expresie scrisă.⁵ Eliberarea de constrângeri și „reguli“ ne întoarce iremediabil la „cuvântul oral viu“. El este creație sau recreație continuă, ineputabilă. Constatarea aparține atât avangardei literare, cât și unor poeticieni ai secolului 20; 3. Revenirea la oralitate constituie forma cea mai directă și eficace de regenerare poetică. Ea insuflă spontaneitate și vitalitate. Poate constitui o adevărată „normă“ poetică. Vom înregistra la locul potrivit și marele ecou al acestei profunde convingeri în conștiința literară a secolului nostru.

Calitățile estetice recunoscute oralității o apropie și mai mult de specificul literaturii. Efectul literar începe prin a „spune bine“ (*bien dire*). Antropologii și poeticii moderni sunt de acord și asupra acestei constatări. Identificarea elementului artistic în ritm este făcută pe scară largă. Stilul oral, colocvial, are cadență și muzicalitate specifică. S-a putut vorbi și de „puritatea“ unor cântece fără sens, simple emisiuni verbale, de „dadaism popular“ etc. La „literaritate“, respectiv „poeticitate“ — noțiune-cheie a ideii de literatură în secolul 20 (vol. III; II, III) — participă cu drepturi egale și oralitatea. Anterioară scrisului, permanentă, creativă și exemplară, viața orală a literaturii constituie o realitate istorică și estetică incontestabilă și de prim ordin.

3. Toate aceste elemente explică de ce prima și elementara definiție a „literaturii orale“ este, de fapt, „negativă“. Mai bine spus disociativă, prin opoziție directă față de „literatura scrisă“. Ea începe prin recunoașterea și teoretizarea acestei separări și deosebiri radicale. „Literatura orală“ nu este „scrisă“. De unde o serie întreagă de experiențe și produse specifice regimului scrierii. Ele sunt reținute din abundență de numeroși lingviști, istorici literari, poeticieni, antropologi, sociologi. Ne aflăm în fața unui adevărat „loc comun“ al conștiinței literare a secolului 20.

Se recunoaște, pe scară largă, că ne aflăm, în primul rând, în fața a două domenii rigurose „autonome“, cu statute și norme „independente“ și „funcții“ net deosebite. Relația contradictorie fundamentală este între „natural“ și „artificial“, respectiv „voce“ și „scriere“. O serie întreagă de formule tipice, în primul rând din sfera lingvisticii, definesc aceste fenomene. Sunt puse în mod curent în opoziție „limba verbală“ și „pentru ochi“, „scrisă“ și „vorbită“, „cuvânt vorbit“,

„cuvânt scris“ (*spoken word/written word*, limbaj fonetic/de trace), „viu/mort“ (*alive/dead*, respectiv *silent writing*). În discursul oral este foarte perceptibil „sistemul limbii“. În domeniul scris predomină — în spiritul disocierii clasice *langue/parole* — „vorbirea“. Oralul este simultan și reversibil. Scrisul este ireversibil și succesiv. Se opun structural două „sisteme“, două „modele“: „primar“ și „secundar“. Oral fără scris se poate, scris fără oral este imposibil.

Raportul *anterior/posterior* exprimă totodată două stadii istorice de civilizație, dar și două structuri stilistice și estetice. Sunt numeroase studiile ce urmăresc trecerea de la oral la scris și modificările pe care le produce pe toate planurile. „Semnul“ separă civilizațiile „orale“ de cele „scrise“. Stângismul occidental, dogmatic, pătrunde și în această sferă istorico-antropologică, unde se denunță „exploatarea omului“ prin „scriere“, ca instrument de „dominație.“ (Claude Lévi-Strauss).⁶ Să înțelegem de aici că „scrierea“ nu trebuia introdusă? Că alfabetizarea este un instrument „imperialist“ și de „colonizare“? În alte zone se deplânge faptul că tradiția orală este „obscurizată“, că se acordă o importanță mult exagerată culturii scrise occidentale. Aceste teze dovedesc, între altele, că manipularea ideologică a conceptului de „literatură orală“ nu este cu nimic mai prejos de a „literaturii scrise“ (vol. III; IV, 4).

Schema scris/oral se reface și la nivel „estetic“. Între „a scrie bine“ și „a vorbi bine“ sunt deosebiri capitale. Ele se reduc, în ultimă analiză, la opoziția gramatică/retorică, o constantă a biografiei ideii de literatură. Există un stil „pur oral“ și „scris“. Unul „repetă“, altul „inventează“. Conștiința apartenenței la un regim sau altul este și ea scoasă în evidență. Până acolo încât s-a putut susține că prin intermediul scrisului inspirația încetează. Scrisul nu numai că „fixează“, dar și „îngheață“. Stabilizează, dar și disciplinează. O erupție „stopată“, „strangulată“. Ceea ce atrage o largă recunoaștere, în toate studiile consacrate trecerii de la oral la scris, a transformărilor inevitabile, specifice acestei operații. Multe primesc o conotație negativă: „modificare“, „deturnare“, „alterare“ etc. Orice transmisie a unui produs oral folcloric (mai bine spus „dictare“⁷) presupune un număr de intervenții (supscripțiuni, adaptări, retușuri etc.). Transpoziția în scris devine de fapt un fel de „traducere“ într-o singură versiune. În esență, tehnologia scrisului creează o cu totul altă mentalitate și alte *patterns* ale „literaturii“. ^{Al.}

Intensificarea studiilor asupra poeziei „homerice“, „eroice“, „poeziei epice sud-slave“ etc. (Albert B. Lord, Milman Parry, C. M. Bowra, M. Murko și alții), încă în prima jumătate a secolului 20 — echivalentă cu o adevărată „descoperire“ — are și alte urmări asupra definiției *literaturii orale*. O privire tot mai directă și mai bine documentată asupra modului său de creație și difuzare devine posibilă. Mai mult decât atât: se aduce o contribuție esențială la însăși cunoașterea procesului de creație literară. În discuție intervin nu numai folcloriștii și istoricii literari, dar și poeticienii. Se pun bazele unei adevărate „poetici orale“. Studiile lui Paul Zumthor echivalează cu o adevărată sinteză.⁸

4. O concluzie se desprinde cu toată claritatea: ne aflăm în fața a două tipuri radical deosebite de compoziție „literară“. Homer a „compus“ oral sau în scris? Cazul său devine paradigmatic. Poetul oral folosește o tehnică „individuală“ sau „tradițională“? Și în ce constă aceasta din urmă? Sunt puse din plin în evidență, prin excavații tot mai adânci, straturile cele mai profunde ale „creației literare“. Este aproape uimitor să constăți că în aceeași perioadă în care procesului literar i se recunoaște cel mai mare grad de individualitate din întreaga sa istorie, tot atunci o adevărată arheologie literară pune în cea mai vie lumină aspectul diametral opus: arhetipal și eminentamente colectiv al creației literare. În aceste condiții, *litera* este obligată la enorme eforturi să-și facă recunoscută legitimitatea și cu atât mai mult supremația în sfera definiției literaturii.

Elementul fundamental este compunerea și recitarea orală, operație tradusă în mod curent prin termenul englez, consacrat, de *performance*. Recitare, cântec și „spectacol“ în același timp. „Poetul oral își învață cântecul oral, îl compune oral și-l transmite oral.“⁹ Poetul oral nu are o conștiință de „autor“, ci numai de „recitator“. În cultura europeană occidentală, acest tip de poet este dominant până în evul mediu și supraviețuiește, la modul folcloric, și după apariția și răspândirea tiparului. Se recunoaște, în genere, că tradiția orală este și azi mult mai vie în est decât în vest. Este însă una din faliile profunde nu numai ale culturii europene, dar și ale „culturii“ alfabetice, în general.

Compoziția orală este, în esență, o improvizație continuă. Nu există niciodată un text fix memorizat, iar compunerea dictată devine practic imposibilă. Aptitudinea de a improviza liber definește talentul poetului oral. Procesul presupune invenții permanente, amplificări și multiplicări de peripeții și

personaje, în plin *suspense* auditiv. Întreg succesul *performance*-i constă tocmai în această capacitate de invenție spontană. Cum un model memorizat nu există, „compoziția” se desfășoară liber, rapid, prin secvențe directe, imediate, discontinue și neelaborate. Cuvintele nu pot fi alese. Scrisul este digresiv, asociativ, predispus în același timp la unitate, concizie și concentrare. Oralitatea este dilată, redundanță, permanent „locvace”. Compunerea orală se face „în bloc”, cea scrisă „pe etape”.

Creația orală fiind continuă, ea se traduce printr-un număr foarte mare de variante ale unei singure teme. Compoziția nefiind fixată, se trece în mod inevitabil de la o variantă la alta. Ceea ce face să apară în permanență modificări, adaptări, interpretări, variații, selecții, comprimări sau prelungiri. Are loc o regenerare spontană a unei compoziții fluide prin definiție. Fiecare generație introduce modificările și adaptările sale, recreația fiind permanentă. Culegea și studierea variantelor devine în aceste condiții o adevărată tehnică a culegerii folclorice. Apar „manuale”, „dicționare”, un întreg instructaj științific. Sistematizarea, clasificarea, filiația, stabilirea de familii de variante, cu preocuparea de a urca la prototipuri constituie preocuparea de bază. Cazul românesc al *Mioriței* („tipologie, circulație, geneză”) oferă, între altele, un exemplu tipic (Adrian Fochi).¹⁰

Punerea sistematică în lumină a raporturilor dintre elementul variabil al „variantelor” și caracterul profund tradițional, deci arhetipal, stabil, tenace, al „poeziei orale”, reprezintă o contribuție esențială a secolului 20. Memoria orală se dovedește la fel de tenace și solidă ca și cea scrisă. Improvizarea are loc în jurul unor teme cu schelete bine fixate, cvasi-definitive. Într-un sens, se poate spune că întreaga literatură tradițională orală este de fapt modelizată, „prefabricată”. Nu există creație *ab initio* în tradiția orală. Repetiția este condiția de bază. Ea se produce prin intermediul unor *formule*, elementul fundamental al oricărei producții orale. Prezența sa este inevitabilă oriunde nu intervine elementul scris-citit.

Studiul *formulei* — ale cărui baze (anticipate de A. Melillet) sunt puse de cercetările americanului Milman Parry despre „epitetul tradițional” și „formulele și metrica” lui Homer în deceniul al treilea,¹¹ reluate și dezvoltate (1932—1935) — duce la o serie de concluzii verificate pe scară largă (literatura chineză, folclorul african, poezia narativă anglo-saxonă etc.)¹² Generalizarea procedurii poate fi urmărită până

azi, în întreaga poezie orală europeană. În mod paralel și convergent cu folcloriștii specializați (Paul Sebillot, Van Gennepe etc.; care au observat și ei predominarea formelor fixe în poezia orală), astfel de observații pot fi întâlnite și la unii poeticieni din școala formalistă rusă, preocupată de forme structurale organizate, de „*pattern-uri* metrice“ etc. (R. Jakobson, V. V. Vinogradov).

Repetiția, schema și imitația profund conservatoare definesc *formula*, o „expresie folosită cu regularitate, în aceleași condiții metrice, pentru a exprima o anumită idee esențială“ (Milman Parry).¹³ Ea formează o unitate semantică, gramaticală și metrică, stereotipă și uzuală, memorizată și recurentă. Marele număr de studii pe această temă demonstrează, direct sau indirect, că „literatura orală“ ilustrează prin însuși acest element condiția arhetipală, originară, a literaturii. O astfel de concluzie este solidară marilor descoperiri ale epocii, a psihanalizei, „psihologiei profunzimilor“, „arhetipurilor“ lui C. G. Jung etc., cât și a „formelor simple“ (A. Jolles), derivate din structurile întrinseci ale limbii. Existența „locurilor comune“ și a „formelor tip“ era de mult cunoscută, încă de retorica antică. Ceea ce se pune, în această perioadă, în cea mai vie lumină, este prezența, continuitatea și eficiența acestor *patterns* în întreaga poezie orală universală. Existența lor latentă și spontană contrastează în modul cel mai radical cu spiritul autoreflexiv și autocritic al literaturii moderne. Perspectiva literară se schimbă atât de profund încât ne aflăm, la prima vedere, în fața a două structuri și tipuri de literatură net deosebite, cu specific ireductibil. Conștiința literară a secolului 20 se lărgeste în mod neașteptat și considerabil, regenerându-se în egală măsură. Ea nu se mai reduce doar la un număr de *isme* de avangardă sau la experimente solitare, strict individuale.

Cercetările asupra oralității, extrem de extinse, dar foarte puțin cunoscute în afara cercurilor strict specializate — unul din efectele negative ale cunoașterii fragmentare și riguros compartimentate ale epocii actuale — pun în lumină și enormul contrast dintre două stiluri literare: colectiv și personal, respectiv: stil tradițional și novator. Se produce o mare diferențiere și o nouă ierarhizare a expresiei literare. Tipologia și psihologia poetului „oral“ și „literat“ sunt radical deosebite. Unul memorizează, altul inventează. Unul „conservă“, altul „schimbă“. Spontaneității i se opune deliberarea și reflexia actului „poetic“. Unul este „rigid“, altul „liber“, prin

eliberare continuă și progresivă de constrângeri, modele, reguli, „canoane“.

Într-un sens, poezia orală este cea mai gratuită și aleatorie posibil. Doar cu totul întâmplător ea este fixată în scris. O cantitate enormă de energie se risipește pe loc, în gol, în mod iremediabil. Efemeritatea și carența funciară a literaturii se verifică, în primul rând și în proporție de masă, la acest nivel preliterar. Scrisul blochează și transformă întreg acest proces. O profundă dialectică oralitate/scriere — cea mai tipică a literaturii — îl condiționează. O altă literatură devine posibilă. Ea tinde să se rupă cu violență și definitiv de matca sa originară, fără însă a reuși integral vreodată. Astfel de considerații devin, mai ales în a doua jumătate a secolului, adevărate „locuri comune“ ale unui tot atât de răspândit „folclor științific“. El este lipsit de paternitate și originalitate riguroasă.¹⁴

5. Întreaga dezbatere în jurul oralității duce și la alte concluzii importante, care privesc în mod direct, în secolul 20, statutul literaturii. Existența stilului oral, tradițional, colectiv, al clișeeilor și paralelelor, al fixității funciare duce și la reformularea profundă a întregii probleme a originalității literare. Se ajunge la o altă definiție, care se opune în mod radical soluției curente derivate încă din secolul 19, din poetica individualismului romantic, apoi — în sens larg — „modernist“. Oralitatea recunoscută ca „literară“ — și vom vedea imediat în ce condiții — exprimă de fapt stadiul originar, fundamental, a ceea ce va fi recunoscut ca „originalitate literară“. De unde un alt mod de a o defini: globală, colectivă, originară, ereditară, net disociată de originalitatea strict individuală a literaturii scrise. Cultura orală, firește, „nu este lipsită de originalitate în felul său“ (Walter J. Ong).¹⁵ Identificarea și redefinirea sa implică însă un mod sensibil modificat de percepție literară. Chiar dacă creația colectivă „se șterge“ prin transmisie orală, individuală, personalizată, prin procedeul fundamental al compunerii în timpul recitării, la stadiul de *performance*. Ea nu se repetă, în mod identic, de două ori, niciodată.

Improvizatia continuă echivalează cu o „inventie liberă“.¹⁶ La limită, chiar cu o adevărată „libertate artistică“. Fiecare variantă este de fapt produsul individualității unui „autor“. El creează, de fiecare dată, aceeași „operă“, dar cu un coeficient personal de variabilitate. Are loc o „variație în interiorul aceleiași scheme“¹⁷, efectiv liberă, spontană, genuină. La acest nivel „originar“ și „original“ se confundă, solidari-

tatea lor etimologică și semantică verificându-se din plin. Se pot lua inițiative personale, echivalente fiecare unei noi „varianțe”. Se ajunge și la noi *formule* prin folosirea unor noi cuvinte în *old patterns*.¹⁸ Ceea ce produce o inevitabilă îmbogățire a episoadelor și semnificațiilor fiecărei *performance*.

Rezumăm energic un mare număr de studii care ajung, toate, la aceleași concluzii. În compozițiile scrise, pur literal-literare, *formulele* dispar, „neliniștea originalității” crește în mod considerabil, frazeologia tradițională este nu numai absentă, dar și programatic respinsă. În felul acesta devine nu numai posibilă, ci și necesară, mai ales în secolul 20, cuplarea strictă, chiar exclusivistă, a noțiunii de „originalitate” cu „literatura scrisă”. Identificarea presupune însă, cum am văzut în condițiile evocate, o serioasă amendare și nuanțare. Canonul definițiilor „scrise” este pus inevitabil în discuție. Chiar și în plin secol actual, considerat prin excelență al scriiturii și tiparului. Vom reveni pe larg și asupra acestei situații cruciale în volumul următor.

Toate aceste probleme sunt, bineînțeles, cunoscute și studiate cu seriozitate și de cercetătorii români. Faptul că ei lucrează pe material românesc le conferă o personalitate corespunzătoare. O solidă sinteză înregistrează toate rezultatele (O. Birlea)¹⁹ Ea poate fi consultată cu încredere. Ca și *Estetica oralității* de Adrian Fochi (1980), bine aliniată și la curent cu stadiul internațional al definiției „oralității”. Se discută pe larg și documentat despre formule, variante, personalitate, creație în poezia orală. Revendicarea „specificului artei orale” este bine argumentată. Despre caracterul formalizant și formule scrie și M. Pop. Un eseu impresionist, nu chiar la curent cu rezultatele și noțiunile consacrate (în loc de „formule” se vorbește de „șabloane”) publică și G. Călinescu (*Estetica basmului*, 1965). El n-a convins pe specialiști. Ultima generație de critici reține cu claritate disocierea radicală scris/vorbit. Recunoașterea persistenței oralității este nu numai implicită, dar și explicită chiar și în titluri (de ex. Mircea Martin, *Dicțunea ideilor*, 1991).

6. Deosebiri esențiale sunt observate, în sfârșit, nu numai în legătură cu modul de compunere, dar și de transmitere al oralității. Momentul este notabil și semnificativ. În secolul 20 se intensifică studiile despre desfășurarea procesului literar în ansamblul său. Problema comunicării și recepției literare interesează, cum am văzut, în cea mai largă măsură (vol. II; II, 5; IV, 2). Or, „comunicarea orală” aduce noi date și în această direcție. Ele completează și nuanțează toate rezulta-

tele reținute în jurul literaturii scrise. Se poate vorbi și de o nouă „sociologie“ a comunicării literare și deci de un nou tip de „comunicare“. Este chiar surprinzător că studiile — foarte numeroase pe această temă — orientate mai toate în sens tehnologic, nu iau aproape deloc în considerație și caracterul foarte diferit al comunicării orale, cu aspectele sale specifice.

Totul pleacă de la fenomenul esențial denumit *performance*, echivalent cu o „recitare“-„citire“ simultană. Producția orală este în același timp compunere recitată și ascultată. Ceea ce duce la o completă reformulare a problemei „lecturii“ (vol. III; V, 1). În terminologie engleză, *hearing* echivalează cu *reading*. Studiile istorico-literare scot în evidență fenomenul lecturii publice, deci orale, până în plin Ev mediu. Ne amințim cât de greu s-a disociat, în istorie, lectura tăcută de cea orală. Fenomenul este reținut de Sf. Augustin, la începuturile sale, ca o adevărată „senzație“ (*Confesiuni*, VI, III).

Oralitatea presupune o lectură auditivă, scrierea o lectură tăcută. Până acolo încât, azi, ideea de „lectură“ este indisolubil legată doar de scriere, lectura fiind considerată prin definiție exclusiv „literală“. Ea este asimilată audienței „textelor“ orale. Scriitura creează lectura și invers. Între cele două planuri există o relație de reciprocitate. Plăcerea de a scrie este indisolubil legată de plăcerea de a citi. Lectorul înlocuiește auditorul tradițional. El devine personajul implicit al oricărei scriituri. „Citim vorbind“. Astfel de constatări pătrund, bineînțeles, și în publicistica noastră.²⁰ Pentru poeticii secolului 20, cu solidă pregătire istorică, precum M. Bahtin, constatarea este evidentă: orice lectură urcă la oralitate, la vocea umană; la origine, orice lectură este orală.²¹ Fiind vorba de un fenomen colectiv, acest tip de lectură este, de fapt, actul social original, profund specific, al literaturii (vol. III; IV, 2). Aceeași dublă realitate poate legitima și scindarea istoriei literare: a literaturii „scrise“ de cea „orală“. Vom vedea imediat că ne aflăm în fața nu numai a două literaturi, dar și a două definiții perfect distincte ale literaturii.

Prestigiul lecturii literare este atât de mare, încât un studiu și o paralelă strictă de sinteză, între cele două tipuri de lectură (orală și tăcută), lipsesc încă. Ele ar reține un număr precis de elemente distincte. În timp ce „audiența“, „publicul“ scriitorului este de fapt o ficțiune, a recitatorului este o realitate. O lectură este solitară, cealaltă este colectivă, solidară. Una este memorizată, repetată și „jucată“. Alta este strict individuală, irepetabilă și „tăcută“. Oralitatea, lectura sa expresivă, valorează cât talent are recitatorul. În cazul

expresiei scrise, coeficientul valoric aparține în primul rând scriitorului. Plăcerea auditivă este de o altă calitate decât a scriiturii. Viteza lecturii auditive depinde de debitul, să spunem, al povestitorului. Cea a lecturii „scrise“ de ritmul și antrenamentul lectorului mai mult sau mai puțin curent sau profesionist. Aceste observații reduc radical la scară considerația exclusivistă acordată *literei*. Secolul 20 pune astfel, încă o dată, în discuție, întreg prestigiul și monopolul său. Vor fi invocate, cum vom vedea, la timpul său, și alte argumente importante.

7. Modul în care problema oralității este pusă și rezolvată în perioada actuală explică întreaga complexitate și dificultate a circulației ideii și definiției *literaturii orale*. Formula ca atare, care datează cum știm încă din secolul trecut (Paul Sebillot, 1881), n-a avut și nu are încă un sens precis. În accepția sa îngustă, etimologică, ea definește „o clasă de discursuri cu finalitate didactică și etică“. În înțeles larg „orice specie de enunțuri metaforice sau ficționale, care depășesc dialogul dintre indivizi“: povești, *facieties* și alte discursuri tradiționale, dar și povestiri și narațiuni foarte tipizate (Paul Zumthor).²² De fapt, singurul mod de a o circumscrie și de a-i da o adevărată identitate terminologică este de a o disocia cu precizie de orice discurs/text în formă scrisă; pe scurt, de *literă*. Alternativa fundamentală a existenței literaturii este, în mod evident, *scriere/oralitate*. Totalitatea cercetărilor secolului 20 — cele mai avansate în acest domeniu — duc din nou la această concluzie elementară, dar esențială.

Literatura, sub toate aspectele, este și rămâne domeniul privilegiat al *literei*. Prin contaminare, este folosită în mod curent și formula „literatură orală“ (în engleză predomină termenii complimentari *oral traditional literature* sau *oral and traditional literature*). Ea circulă peste tot: în dicționare, studii și tratate, dă și numele unor reviste specializate etc. Preocuparea este la ordinea zilei: congrese și numere monografice, studii de poetică²³ etc. Dar, în mod insidios și semnificativ, apar, în întreagă această perioadă, tot mai multe semnale că „ceva“ nu este totuși în ordine. De unde un efort vizibil de precizie în direcție etimologică, care produce expresia „literatura orală“. Altfel spus, „literatura nescrisă“, respectiv „literatura fără text scris“²⁴ (cu echivalențe corespunzătoare: *unwritten literature*, *ungeschriebene Literatur* etc.).

În același timp, apare și enormul paradox al acestei expresii: *literatura orală*. Orice „tradiție orală“ este, de fapt, o

„tradiție literală“, deoarece nu se cunoaște încă nici o transmisie în timp a unei compoziții orale, care să nu fi fost înregistrată prealabil în formă scrisă. Poezia orală nu există ca realitate *verbatim* decât... scrisă.²⁵ Dar atunci expresia de „literatură“ — ce trimite inevitabil și obligator la „literă scrisă“ și care rămâne totuși „orală“ — nu poate fi decât contradictorie. Inventarea unei alte formule, gen „preliteratură“ — în sensul de „stadiu primordial al literaturii“, anterior literaturii scrise — sau *preliterate* ori *illiterate* „literatură“ (Brian Stock)²⁶ rezolvă problema cronologic, nu însă și semantic. În mod evident, expresia *literatură orală* este nesatisfăcătoare, confuză, improprie. S-a propus și o soluție alternativă: *litorialture*^{26bis}.

Este și explicația pentru care formula este declarată în mod frecvent o *contradictio in adjecto*. Constatarea se regăsește la numeroși folcloriști, poeticieni, teoreticieni ai literaturii, îndeosebi în a doua jumătate a secolului (de ex. René Wellek).²⁷ Unii o declară un „concept monstruos“. Alții refuză însuși termenul de *literatură*, considerat total nepotrivit „poeziei orale și *saga*“.²⁸ Drept urmare, „literalismul“ este declarat pe scară largă depășit. Producția orală nu este de fapt o „literatură“ (deci „scrisă“, deci „literală“), în sensul propriu al cuvântului. Cu atât mai mult în sens „tipografic“.²⁹ Etimologismul definiției „literaturii“ este respins cu fermitate, considerat o reducere abuzivă. Am luat cunoștință de o astfel de reacție, în baza căreia o expresie ca „literatura medievală“ este declarată total improprie. Fiind eminamente orală, „literatura“ (scrisă) a evului mediu de fapt nici nu există. Mediivistul Paul Zumthor este, cum am notat și anterior, marele campion al acestei teze. „Literatura“ a distrus „vocea“. Trebuie să renunțăm a mai „privilegia“ scriitura. „Trebuie deci să uităm etimologia“³⁰ „Literatura“ se vede suspendată în aer. Întreaga sa tradiție istorico-etimologică este anulată. Vom reveni pe larg și asupra acestui aspect simptomatic pentru criza profundă a definiției literaturii în secolul 20.

Soluția este, în primul rând, de expedient, de ordin convențional. Trebuia găsit totuși un nume pentru totalitatea producțiilor convertibile — într-un fel sau altul — în „literatură“ și care să fie totuși specific „societăților fără scriitură“. Este punctul de vedere — cel mai autorizat — al etnografilor și antropologilor. Ar exista deci o „literatură fără scriere“, a semnelor prealfabetice, chiar și o „literatură a corzilor și nodurilor simbolice“ (Salomon Gandz).³¹ Scrisul ar fi

acaparare noțiunea de „literatură“, extinsă abuziv (și s-ar înțelege chiar... regretabil) asupra tuturor producțiilor verbale. Ceea ce nu este sau n-ar fi deloc obligatoriu. De unde concluzia radicală: „Vom admite deci contradicția etimologică: literatura poate să existe și fără litere“ (Rhys Carpenter).³² Nu este vorba numai de extensiunea enormă a ideii de *literatură* — cea mai vastă din bimilenara sa istorie — ci și de o adevărată metaforizare a unei idei simbolice, devenită pe parcurs un receptacol universal. De fapt, un *mot-valise* și nimic mai mult.

O soluție terminologică de ieșire din criză s-a impus deci ca strict necesară. *Literatura* are nevoie — în lumina acestor considerații — de o altă definiție, nu numai intensivă, dar și extensivă. Secolul 20 cunoaște în felul acesta, sub presiunea considerabilă a studiilor de toate genurile în jurul oralității, două tipuri elementare net deosebite de definiții ale *literaturii*: 1. *scrisă*, fidelă sub toate aspectele tradiției *literare* și 2. *scrisă și orală*, prin dilatare și adaptare semantică. Literatura este (sau ar fi), în consecință, orice text scris și imprimat cu *litere* sau care poate fi înregistrat (în cazul oralității) prin *litere*. Argumentele aduse înregistrează și alte importante mutații ale conștiinței literare a secolului 20, profund condiționată de rezultatele noilor cercetări.

Definiția unei „literaturi“, în sens larg, extensiv — existentă, anterioară și în afara oricărei forme de scriere — este deci acceptată pe scara cea mai largă. Ea pătrunde în dicționare literare, enciclopedii etc. Citată, între altele, este și o definiție a lui Mircea Eliade: „Tot ce a fost spus, și apoi reținut de memoria colectivă aparține literaturii orale“³³ Ea include, în acești termeni, și *oral performance*. Precizarea revine mereu, aproape obsesiv, semn de evidentă *mauvaise conscience* terminologică și semantică.³⁴ Ea caracterizează largi sectoare ale studiilor literare actuale. Spiritul epocii este atât de autocritic și chiar hipercritic, încât pune în discuție — până la autoanulare — însuși obiectul preocupărilor sale. *Antiliteratura* (cum vom vedea) devine o obsesie.

8. Dar, în același timp, se produce și un alt fenomen nu mai puțin semnificativ. Sub presiunea la fel de puternică a criteriului estetic — indisociabil definiției *literaturii* (vol. III; I, 1—5) — simpla sa definiție ca expresie orală (oricât de originară și tradițională ar fi) nu mai dă satisfacție. De unde reformularea definiției „literaturii orale“ în sensul recunoașterii și punerii în evidență a unui factor specific estetic. „Literatura orală“ devine, în consecință, o „artă verbală“ prin

utilizarea estetică a limbii scrise și nescrise. Formula pătrunde în dicționare (*Robert*), enciclopedii (*Pléiade*) și duce la definiția cea mai largă și, într-un sens, cea mai „corectă” dintre toate a literaturii: opere estetice de expresie orală sau scrisă. Este forma cea mai corespunzătoare și concentrată a unei definiții analitice, care rezumă întreg stadiul actual al problemei.³⁵ De reținut, totodată, și faptul că, în perspectivă fenomenologică, precum la R. Ingarden (*Das literarische Kunstwerk*, § 6, 1931), apoi semiologică și mai răspândită, distincția oral/scris nu mai are nici o relevanță. Dacă orice expresie trece drept „text”, cum am văzut, literatura poate include, la fel, orice fel de texte, orale sau scrise. Ideea de „text oral” nu pare deci contradictorie. Aparțin, prin urmare, literaturii orice fel de texte tradiționale transmise, înregistrate sau transcrise, care pot include și ideea de „compoziție”, „efect artistic” etc.

Modul cum această concluzie pătrunde, se răspândește și se impune istoricilor și criticilor literari ai secolului 20 nu poate fi evocat, în acest cadru, decât în linii foarte generale. Mai întâi trebuie subliniat că nu este vorba, de fapt, decât de o observație destul de veche. G. Lanson atrăgea atenția (în 1911!) că „funcția naturală” a literaturii este de a fi „auzită” sau „citită”.³⁶ Un moment semnificativ, de mare intensificare a acestor studii, este reprezentat de cercetările amintite în jurul poeziei homerice, oralității originare și începuturilor scrierii. „Cuvântul” parcurge, în esență, mai multe stadii: oral, scris și în epoca noastră, electronic.³⁷ Dacă acceptăm etimologismul până la capăt, atunci putem vorbi nu numai de *oral literature*, dar și de *oral writing* (Walter J. Ong).³⁸

Studiile medievalistice actuale refac același tip de analize și ajung, în esență, la aceleași concluzii. Ele sunt acceptate de întreaga istorie literară contemporană. „Literatura lumii” (*die Weltliteratur*) se compune din totalitatea tradiției orale și scrise (*mündliche und schriftliche, spoken and written, gedruckte und gesprochene* etc). Convingerea este generalizată și bine consolidată: literatura este arta cuvântului oral sau scris. Un adevărat „loc comun” critic și, bine înțeles, lexicologic. Tradus în termeni moderni, paralingvistici, el are forma de „mesaj verbal, scris, de un anume tip”.³⁹ Ideea, mai veche, de *Wortkunstwerk* (curentă în teoria literară germană începând de la mijlocul secolului), dincolo de determinarea oral/scris, empirică sau nu, recunoaște în mod direct aceeași definiție a literaturii.

9. Urmările explicite și mai ales implicite asupra teoriei literaturii sunt considerabile. Ele n-au fost însă nici pe de parte exploatare și duse până la capăt. Ideea de sinteză globală este de altfel grav subminată de spiritul de analiză, fragmentarist și strict specializat al epocii. Și, cu toate acestea, o teorie globală — elementară, esențială, dar coerentă — care să ia în considerare și să generalizeze ambele realități „literare“ (orale și scrise) este și logică și strict necesară. O astfel de intuiție (presimțită totuși)⁴³ încă lipsește. O „poetică a literaturii orale și scrise“ poate fi efectiv concepută.⁴⁴ Se propun soluții structuraliste, semiotice, semantice. Inhibițiile se dovedesc, în continuare, mari. Progresele în această direcție nu sunt încă deloc sensibile. Câteva principii pot fi totuși desprinse cu ușurință. Dar este vorba de o teorie „în filigran“ și, în general, de un *dead end* teoretic. Sub acest aspect, între altele, secolul 20 pare lipsit de elan, tensiune și imaginație.

O primă constatare se impune: definiția literaturii nu mai poate generaliza doar experiența istorică a „scrierii“. Este vorba, în definitiv, de un fenomen destul de tardiv căruia, tot din motive istorice, i s-a acordat o importanță adesea exagerată. Oralitatea trebuie luată și ea în considerație și, în principiu, cu „drepturi egale“. De fapt, relația — arbitrară sau nu — *scris/voce* (oralitate) constituie o realitate lingvistică esențială și permanentă. Legătura este inseparabilă. Întreaga semiotică modernă „redescoperă“ același adevăr. Semnificația „vorbită“ se păstrează și în „scris“. Suportul și expresia literaturii nu este numai scrierea, ci și întreaga experiență lingvistică a vorbitorilor. Este de altfel și greu de trasat o linie profundă de demarcație între cele două domenii. Noțiunea de „text“, cum am amintit, șterge și ea distincția radicală dintre oral și scris. La fel, cea de „comunicare“ sau „discurs“. „Gramatologia“ (J. Derrida) depășește și ea separarea oral/scris. Vorbirea și scrisul sunt „formă“ și „substanță“ aceluiași limbaj, în terminologia lui L. Hjelmslev. Ceea ce este comun atât literelor cât și sunetelor este „forma“ limbajului.⁴²

Dacă lucrurile stau astfel, se impune o cu totul altă tipologie a literaturii. Categoriile sale fundamentale vor fi: „vorbită-vorbită“, „vorbită-scrisă“, „vorbită-recitată“. Sau, într-o altă clasificare (sunt și altele de același gen), după noi cea mai justificată: *oral-aural*, *written-aural*, *written-read*.⁴⁵ Literatura trece deci prin trei stadii: 1. *performance*; 2. text oral dictat; 3. text compus în scris de un poet-literat. Sau,

după un alt tip de relații voce-scris: 1. literatură fără „vocea” naratorului; 2. cu „vocea” scrisă a naratorului; 3. doar cu „vocea” recitatorilor (*performers*), fără texte scrise, cărți și autor (Robert Kellog).⁴⁴ Astfel de tipologii circulă doar în studiile strict specializate consacrate „literaturii orale”. Ele nu sunt luate în considerație și în sfera studiilor teoretice.

10. O altă constatare, încă și mai puțin luată în discuție, pleacă de la recunoașterea realității și perspectivei istorice. Nu se mai poate generaliza doar în baza literaturii „moderne” (și ea foarte selectiv și adesea specios definită). Trebuie luată deopotrivă în considerație și literatura „tradițională” (respectiv „orală”). O definiție a literaturii care nu privește și nu se verifică în timp și spațiu nu poate aspira *stricto sensu* la „universalitate”. După eșecul marilor sinteze „globaliste” ale secolului trecut (Hegel, Marx), nimeni nu mai „riscă” însă, în perioada actuală, o formulă sau o definiție care să pretindă cuprinderea integrală a realității (inclusiv „literare”). O încercare explicită de definiție a „literaturii universale” pe baze „comparatiste” n-a avut — și nu putea avea — ecou. Ipoteza a fost chiar contestată.⁴⁵ Dar dacă s-a putut elabora o teorie a „literaturii populare” pe baze comparatiste (S. Gandz, H. M. Chadwick — N. K. Chadwick, Ruth Finnegan etc.), de ce, în definitiv, n-ar fi posibilă, tot pe aceleași baze, și o teorie analoagă a „literaturii scrise”, „culte”, la fel de legitimă? Unele elemente, dincolo de orice metodologie (de ce formularea de „ipoteze” și de acest gen, în spiritul lui K. Popper, n-ar fi acceptabilă?), nu pot fi negate. Coexistența literaturii scrise și orale este o realitate strict verificabilă. Oralitatea supraviețuiește și după apariția scrisului. Vitalitatea sa este evidentă și în societățile „literate”. Literatura orală continuă deci să existe și după apariția scrisului. Evoluția celor două literaturi este paralelă și continuă.

Scrisul nu produce în mod automat, totdeauna și peste tot, o literatură scrisă și nici nu modifică mecanismele tradiției orale. Ambele tradiții pot fi deci recuperate și integrate unei teorii generale a literaturii. Dar această perspectivă pe care literatura orală o deschide în mod firesc n-a fost încă efectiv exploatată. Teoria literară în secolul 20 a fost elaborată doar pe baza literaturii scrise și aproape exclusiv occidentale. Mai mult chiar: predominant modernă și contemporană (vol. III; V, 3). Carența sa, în această perspectivă, este evidentă. Teoria „scrierii” s-a dezvoltat, în secolul 20, în mod cu totul independent de „teoria literaturii”, deși o convergență teoretică ar fi fost, logic și metodologic vorbind, necesară. Poziti-

vismul factualist, fragmentarist, strict compartimentat și specializat, dominant în perioada actuală — ostil în general „sin-tezei” — și-a spus din nou cuvântul.

11. În același timp, nu se poate generaliza fără a lua în considerație stricta și continua interdependență dintre scriere și oralitate. Nu există numai deosebiri radicale, ci și interfe-rențe permanente și profunde. O concluzie fundamentală a structuralismului modern, conform căruia în structura lite-rară dominantă și determinantă este doar relația, interde-pendența funcțională dintre elemente, este aplicabilă și ace-s-tei sfere, extrem de întinse, de raporturi și conexiuni literare. Observația a fost făcută adesea în cercetările consacrate ora-lității,⁴⁶ dar și în lingvistică.⁴⁷ Studiile despre literatura me-dievală aduc o confirmare suplimentară. Scrisul începe să in-tervină, să fixeze expresia orală, care rămâne însă în conti-nuare intrinsec tradițională. Există deci, pentru a sintetiza, două circuite alternative: scris-oral-scris / oral-scris-oral.⁴⁸ Se constată o dublă reciprocitate sau un dublu *feedback*,⁴⁹ pentru a relua o expresie modernă a teoriei informației (vol. III; II, 5).

Relația, definită prin diferite formule: „interacțiune con-tinuă”, „influență reciprocă”, „parteneriat” (*partnership*)⁵⁰ etc., se reduce la două tendințe alternative fundamentale. Ele pot fi considerate adevărate *invariante* ale literaturii. Poate cele mai profunde și mai structurale dintre toate.

Cea dintâi se reduce la „imitația” scrisului. Oralul începe să „admire” scrisul și chiar să-l concureze pe propriul său teren. Să-l calchiese într-un fel sau altul. Termenul de com-parație, reperul, criteriul de bază este și rămâne textul scris. „A vorbi ca o carte tipărită”⁵¹ devine un ideal, o normă și un mod fundamental de promovare literară. S-ar părea că ora-litatea abdică de la condiția sa originară, primordială. Toate definițiile „literaturii orale”, care elimină sau renunță la eti-mologism, reprezintă deci și o formă de revendicare a drep-turilor oralității.

Dar, în același timp, se constată și reacția exact inversă, care — din nou — pare să confirme superioritatea oralității: la rândul său scrisul se vrea și el nu mai puțin „oral”. Ar dori să păstreze stilul oral, să preia cât mai multe din funcțiile oralității. Se poate vorbi — și vom reveni în curând asupra acestui aspect — de o adevărată „nostalgie a oralității”. Chiar dacă Flaubert o ironiza sarcastic, încă în secolul trecut, în *Bouvard et Pécuchet*: „Trebuie să scriem cum vorbim”. În definitiv (putem adăuga noi), „de ce nu”?

În realitate, se recunoaște, în continuare — și cu toată seriozitatea lingvistico-științifică — că norma de bază rămâne, în bună tradiție Saussure, „limba vorbită” (Charles Bally)⁵² Scrierea doar transcrie oralitatea și, în același timp, îi invidiază spontaneitatea, exprimarea naturală, directă și liberă. O serie de procedee sau turnuri scriptice urmăresc, toate, sugerarea oralității: semne de exclamație și întrebare, de punctuație etc. Iluzia oralității rămâne, literar vorbind, o preocupare constantă. Formaliștii ruși rețin această situație încă în primele decenii ale secolului: „Elementele oralității vii, căreia îi este tipică improvizația, sunt prezente și în literatura scrisă” (B. Eichenbaum).⁵³ Se observă și ulterior că „orice operă conține, în germene, un element colocvial sau dialogic”.⁵⁴ Dacă adoptăm, cum am constatat, definiția operei literare ca *Sprachkunstwerk*, accentul cade, în acest caz, pe factorul limbă vorbită, nu pe scriere, care doar îi preia totalitatea funcțiilor și expresivitatea. Ficțiunea oralității este întreținută numai în scris și prin scris. Chiar dacă este imposibil să scriem riguros exact cum vorbim, cu înregistrarea tuturor nuanțelor de intonație și gesticulație. Din acest punct de vedere, scrisul „mutilează” vorbirea.

În secolul 20, dubla calitate a literaturii de a fi „scrisă” și „orală” duce și la alte concluzii importante. Ele sunt determinate și de întreaga complexitate a contextului istorico-heteronomic al epocii. Disocierea scris/oral determină, încă din antichitate, nu numai constituirea unei tipologii, dar și a unei ierarhii, de tip *sus/jos*, consolidată tot mai mult, în timp, în favoarea scrierii. Intră progresiv în discuție, cum știm, considerații valorice de diferite tipuri. În perioada actuală ierarhizarea, care consacră netă superioritate a literaturii scrise, pleacă în primul rând de la considerații de ordin ideologic și cultural. Tendința de a vedea în scriere semnul cel mai evident și indiscutabil al civilizației se generalizează. Oralitatea este, sau ar fi, un indiciu elementar de subdezvoltare, primitivism și inferioritate, observație frecventă.⁵⁵ Problema prestigiului cultural se complică în perioada actuală și prin întreaga polemică din jurul colonialismului și anticolonialismului. Deși scrierea a „salvat”, între altele, zone întinse ale folclorului african, apologetii culturilor tradiționale (adepti ai unui „fundamentalism” etnografic marxizant, frecvent în fostele colonii) nu sunt dispuși să recunoască o astfel de superioritate. Chiar dacă doar scrisul a făcut și face „să vorbească”, în timp și spațiu, oralul. În timp ce oralitatea este „etnologică”, scrierea este „istorică”.⁵⁶ Ea fixează, memori-

zează, transmite, „garantează“ supraviețuirea producțiilor orale. Ierarhia superior/inferior primește astfel o nouă și foarte solidă justificare.

În felul acesta, la considerațiile de ordin ideologic, cultural și practic se adaugă și criteriul estetic. Scrisul singur este „adevărat“. Doar el oferă certitudine. Oralitatea transmite istoriei „imaginare“, deci neverosimile. Literatura orală nu poate fi, în această perspectivă, decât inferioară. Pe toată durata secolului 20, mai ales, complexarea și deprecierea valorilor estetice ale literaturii orale este mare și generalizată. Chiar dacă, în esență, nu este vorba decât de o prejudecată, de privilegierea net discriminatorie a literaturii scrise. Vom reveni pe larg, la timpul său, și asupra acestor probleme de ierarhie literară.

Reținem, deocamdată, că toate studiile actuale despre literatura orală corectează, direct sau indirect, două erori tipice, foarte răspândite în secolul nostru: 1. o literatură „în cepe“ doar când este scrisă; 2. o operă literară nu este „frumoasă“, nu are valoare estetică, decât dacă este scrisă. S-a demonstrat însă, încă în perioada intensificării studiilor homerice, că scrisul ameliorează compunerea orală, dar o și „prozaizează“.⁵⁷ Literatura populară, când este autentică, păstrează și comunică întreaga prospețime expresivă a oralității. Literatura scrisă presupune un plan și un proces permanent de corectare, retușare, revenire, o reflexivitate și conștiință artistică insistentă pe care poetul oral-popular nu le are. Dar evocarea etapelor și rezultatele la care ajunge teoria poeziei orale în secolul 20 nu intră în preocupările noastre. *Biografia ideii de literatură* este prin esența sa „literalistă“.

12. Alt fenomen foarte semnificativ, încă insuficient cunoscut și scos în evidență: conștiința oralității și vitalitatea sa sunt uimitor de mari pe întreaga durată a epocii noastre. Tendința nu numai de a conserva și continua, dar și de a mima și „contraface“ oralitatea, se constată în zonele literare cele mai diferite.

Avangarda se înscrie, în primul rând și din plin, sub acest aspect esențial, în tradiția poeziei orale. G. Apollinaire, încă în primul deceniu, are noțiunea „modulației orale“ și a recitării. El elogiază, de pildă, pe Paul Fort, care „a compus exclusiv pentru ureche“: „cuvintele aveau mai multă importanță decât literele care le reproduceau“.⁵⁸ Foarte „oral“ — teoretic și practic — este și dadaismul. Unul din manifestele lui T. Tzara dezvoltă „marele secret: gândirea se face în gură“.⁵⁹ Poetul are până la capăt obsesia expres-

siei spontane, directe, naturale, teoretizată și într-un text de „bătrânețe” (1953): „Poezia face sensibilă viața limbajului în stare născândă”. „Efortul de a atinge fluiditatea limbajului oral” este capital. „Limbajul este o perpetuă creație a spiritului uman”.⁶⁰ Nostalgia originarului este de altfel specifică avangardei^{A2} și T. Tzara cultivă poezia orală în sensul cel mai literar al cuvântului.^{A3} *Manifeste du surréalisme* de André Breton (1924) vorbește în același spirit de „gândire vorbită”, de „automatism verbal pur” etc.⁶¹ Într-o cultură dominată de textul scris și de literă, astfel de revendicări au și un sens „revoluționar”. Implicațiile ideologice, care trec dincolo de planul estetic, sunt evidente. Istoricii literari semnalează și faptul că în perioada „Marii revoluții din octombrie”, se produce în Rusia și un notabil avânt al poeziei populare.^{A4} Patosul revoluționar își găsește forma imediată de expresie în oralitatea cea mai directă (inclusiv poetică).

Fără a intra în amănunte, trebuie menționat și faptul că în aceeași perioadă — și în mod independent de experiențele avangardei europene — o nostalgie identică a culturii și expresiei orale se constată și în literatura anglo-saxonă, inclusiv (sau mai ales) americană. Este deci vorba, în esență, de un fenomen universal, produs peste tot de aceleași cauze profunde. Curentul „imagist” (*Some imagist poets*, 1915) preconizează limbajul colocvial, al conversației cotidiane. Conștiința „poeziei ca artă vorbită”, voința de a „restaura calitatea acustică (*audible*) a poeziei” este vie și teoretizată (Amy Lowell).⁶² Ideea poate fi urmărită și la filozofi ca T. E. Hulme, poeți ca G. M. Hopkins, critici-poeți ca T. S. Eliot și E. Pound.^{A5}

Și mai aproape de epoca actuală, își face simțită existența și poezia orală americană de avangardă, în bună parte sub impulsul *mediilor* electronice. Un aspect important asupra căruia vom reveni imediat. Uzul tradiției orale a fost studiat la W. Faulkner, semnalat în poezia lui P. Neruda etc. J. L. Borges compunea oral, apoi dicta. Toate poeziile care au fost compuse și în închisorile și lagărele comuniste ale Europei de est, timp de decenii, confirmă din plin aceeași tendință. Am verificat-o și noi personal, la Aiud, unde versurile și poeziile lui N. Crainic și Radu Gyr, compuse oral, au cunoscut, în condiții de clandestinitate, o circulație orală. De unde, probleme dificile de recuperare și, mai ales, de editare.

Constatări empirice, intuitive, pătrunzătoare, în același sens, pot fi întâlnite și la mulți scriitori importanți ai secolului. Solidaritatea scris/oral și recunoașterea oralității ca fac-

tor primordial, este frecvent subliniată. În *Connaissance de l'est* (1900), Paul Claudel observă, sub fascinația și emulația caligramei chinezești, că „scriitura are această proprietate misterioasă că ea vorbește“, este o „specie de scriitură sonoră“. Toate cercetările antropologice și folclorice confirmă și pe Paul Valéry când reține (aparent truism, 1929) că „de mult, de mult, vocea umană a fost baza și condiția literaturii. Prezența vocii explică prima literatură...“ Prioritatea esențială, cronologică și calitativă a oralității, „condiția verbală a literaturii“, este evidentă.⁶³ A reduce fenomenul literar la oralitate, a fi sensibil la persistența, eficacitatea și valoarea oralității, în plină literatură scrisă, este unul din fenomenele cele mai remarcabile ale epocii. Conștiința „vocii interioare“ și a monologului interior rămâne vie și la M. Proust. El ascultă în lectura mamei sale un roman de G. Sand, cu „frazе scrise parcă pentru vocea sa“. ⁶⁴ Indiciu precis — între multe altele — că lectura orală își păstrează întreaga actualitate. A citi înseamnă și a pronunța și asculta texte. Se semnalează și cazul unor autori care fac lecturi cu voce tare (A. Gide) sau se complac „ascultându-se“. Lectura cu voce tare din cărțile lor îi încântă (J. Benda). „Scrierea vorbită“ este cultivată de romancieri, care-și fac un stil din oralitate (L. F. Céline), observată și la poeți (F. Ponge: *Tentative orale*), elogiată ca o mare evidență și de esești: „Rabelais este prozatorul cel mai oral al limbii noastre“. ⁶⁵ Și după alți romancieri, limbajul literar scris ar fi „depersonalizat“, deci inferior limbajului oral natural.⁶⁶

Enorma vitalitate și presiune a oralității acționează în mod direct și asupra definiției literaturii orale. Apar noi genuri și categorii, extrapolate din zona „poeziei“ în a „literaturii“. Dacă o formulă ca „poezia fonică“ ⁶⁷ pare cunoscută și cu totul firească (dată fiind oralitatea continuă a poeziei pe care și avangarda o exploatează din plin), unele genuri noi — intermediare între oral și scris — sunt formații efectiv moderne. Genul epistolar și teatral se apropie cel mai mult de modelul oral. Se redescoperă în spirit *retro*, moda *conte*, a povestirii orale. Dialogul și conversația sunt chiar integral orale, dar punerea în lumină a „artei conversației“ în literatură echivalează, în noul context, cu o „descoperire modernă“. Apar și studii pe această temă. Dialogul dramatic în piesele lui F. Dürrenmatt este comparat cu limba vorbită spontană. ⁶⁸ Existența unei poezii „conversaționale“ este și ea recunoscută. Nu reprezintă însă o formă de „antipoezie“, ci doar o altă atitudine față de materialul lingvistic. ⁶⁹ Exclusi-

vitatea și prestigiul scrisului sunt, în această zonă, în mare scădere. Toate indiciile arată o netă dominare a audio-vizualului. Reconsiderarea întregii probleme a oralității și literaturii orale se impune din această cauză (în perioada actuală) cu evidență.

13. Este poate cea mai mare „revoluție” a secolului 20. Litera și literatura scrisă pierd în bună parte poziția lor dominantă. Am intrat în epoca mediilor electronice. „Galaxia Gutenberg” este, sau ar fi, în declin, chiar dacă fenomenul caracterizează în primul rând civilizația occidentală. Toate studiile inspirate de Marshall McLuhan demonstrează o foarte puternică revenire la oralitate, de unde și fenomenul definit „analfabetizarea” culturii. În era „post-alfabetică” domină „alfabetul fonetic”, universal și imediat inteligibil. Literalitatea (scrisă) este înlocuită de „literalitatea fonetică” (*phonetic literacy*). După o altă terminologie: „oralitate primară” și „secundară” (Walter J. Ong).⁷⁰ Ceea ce consacră noul fenomen al oralizării literaturii la scară planetară. Redescoperirea vocii și a valorilor auditive — prin mijloace tehnice de nebănuit în primele decenii ale secolului — pare deci să confirme „profeția” lui Paul Valéry (text din 1937): „Se poate pune deja întrebarea dacă o literatură pur orală sau auditivă nu va înlocui, într-un timp destul de scurt, literatura scrisă. Ar fi o întoarcere la perioadele cele mai primitive și consecințele tehnice ar fi imense”.⁷¹

Noile *mass media*, intens „oralizate”, au asupra literaturii o triplă influență directă. Și aceste evoluții sunt integrate progresiv noii definiții a literaturii în genere și a literaturii orale în specie, care nu mai poate fi exclusă din sfera audio-vizualului: 1. Compunerea, redactarea etc. este făcută tot mai frecvent, pe cale orală: „scrisă” la dictafon, magnetofon etc.; 2. Difuzarea prin T.V., radio, discuri, casete cu texte, benzi magnetice, stereofonie etc. devine tot mai frecventă. Textul imprimat, chiar de foarte mare tiraj, nu poate rezista acestei enorme concurențe; 3. Apar genuri literare specifice, care amplifică unele forme vechi, tradiționale, de *performance* (recitaluri, poezie citită la radio sau T.V.,⁷² interviuri etc.), sau creează altele noi (teatru radiofonic, radiodrama, dezbatări de tipul „mese rotunde”, chiar și o critică vorbită etc.). J. Joyce a avut această intuiție a combinației de piesă scrisă, vorbită, radio, cinema și televiziune (o dramă *verbivocovizuală*) în *Finnegan's Wake*.⁴⁰ Ceea ce face posibilă încă o definiție modernă: „literatura radiofonică”. Ea ar deschide, se afirmă,

„un nou capitol al literaturii”.⁷³ Preocupările de tipul *Radio Play Writing, How to write for Television* etc. se intensifică.

Formula tradițională curentă „literatura orală” sau „vorbită” devine, în consecință, prea generală. Apar în mod inevitabil noi formule și definiții tot mai specializate, uneori specioase. Literatura orală, care a fost recitată până în evul mediu târziu, este și rămâne o „literatură vie” (*vivante*). Termenul este folosit și de medievisti. Dar, în egală măsură, se poate vorbi și de o *performed literature*, în legătură cu *folk singers* ori alți imitatori sau continuatori moderni de mare succes ai oralității tradiționale (Bob Dylan).⁷⁴ Pentru a defini însă o realitate de mult observată, clasată și definită a poemelor și literaturii scrise, nu vorbite, se inventează până și o formulă ca „literatura ventrilocă”, unde „cuvântul refulat, închis în stomac (? *n.n.*) și-a pierdut vocea”.⁷⁵ Cât de fericită este și o astfel de metaforizare rămâne de văzut. „A vorbi literatura” (J. Gracq: *parler la littérature*) rezumă, mult mai corect și limpede, întreaga situație.⁷⁶

14. Cea mai interesantă și, într-un sens, cea mai originală contribuție a secolului 20, în acest domeniu, este însă descoperirea și punerea în evidență a existenței și funcțiilor „criticii orale”, amintite anterior. Critica literară aduce o contribuție esențială, cum am văzut, la studiul apariției, tipologiei, continuității, coexistenței oralității și scrierii, recunoașterii și regăsirii literaturii (poeziei) prin revenirea la oralitate. Se face acum un pas și mai departe: prin redefinirea și amplificarea ideii de lectură. Asimilarea „literaturii” cu „critica” ne este bine cunoscută. Ea are o mare răspândire în întreg secolul 20 (vol. III; V, 1). Se produce, în același timp, o dublă asimilare: lectura, ca parte componentă a scrierii („lectura o fază constitutivă a procesului scriiturii”⁷⁷), conform căreia fiecare lectură sau ipoteză critică devine o formă de „literatură nescrisă”.⁷⁸ — presupune în egală măsură și oralitatea. Lectura astfel definită constituie elementul „dialogic” al oricărei critici, principiu preluat de la M. Bahtin.⁷⁹ De fapt, o metaforă pentru întâlnirea a „două voci: a autorului și cititorului, în care nici una nu domină pe cealaltă”.⁸⁰ Teoria modernă a lecturii acceptă și generalizează principiul dialogic intermediar între comunicare orală și scrisă.⁸¹ În această ipoteză, tipologia lui R. Barthes (*lisible/scriptible*⁸²) nu se mai susține: textul *scriptible* devine în același timp *lisible*, în măsura în care cititorul — cum am văzut — își „scrie” lectura. Are, loc, în orice caz, o reconversiune reciprocă. Cri-

ticul este personajul care face ca opera literară să „vorbească”. Să fie deci inteligibilă, sugestivă etc..

Ideea unei „critici orale” este, totuși, destul de veche. Folosind categorii tradiționale, A. Thibaudet, vorbește (încă din 1922), de o „critică vorbită” sau „spontană”, prin care înțelege reacția imediată a publicului. Ea se exprimă prin declarații și conversații, dar și prin scrisori și note personale, adevărate „succedanee” ale vorbirii. Este forma cea mai directă a succesului literar. „În critica vorbită, operația cea mai accidentală și secundară este scrierea”.⁸³ Situația va fi întrevăzută și mai târziu de M. Bahtin, când observă că autobiografia și confesiunile publice, în general, au un caracter „retoric”.⁸⁴ S-a și spus de altfel că retorul modern este, de fapt, omul politic, bărbatul de stat. Ar exista deci chiar și o „poezie” a lui W. Churchill etc.⁸⁵ În această categorie, a oralității moderne, intră — desigur — și „bancul” și folclorul politic. El cunoaște o mare înflorire în toate regimurile totalitare, în special în Europa de est, după al doilea război mondial, căzute sub dictatura comunistă. Un mod de „rezistență” ideologică.

Forma cea mai tipică, și în același timp cea mai modernă a acestei „critici orale” — specifică perioadei actuale de intensă mediatizare electronică — este însă critica radiofonică și televizată (în terminologie germană: *Literaturkritik in Rundfunk* și *Fernsehekritik*). Aceste emisiuni au un enorm succes. Cronica foiletonistă de revistă sau ziar este definitiv dislocată și practic desființată ca audiență populară. Criticii orali, organizatori de emisiuni celebre (B. Pivot, *Apostrophes* în Franța, Marcel Reich-Ranicki, *Die Anwälte der Literatur*, în Germania) devin adevărații *leaders* de opinie literară. Ca și George Pruteanu, la noi, de la *PRO TV*. Este conștiința critică dominantă a epocii. Cronicarul literar, tradițional, „impresionist”, practic ieșit din circulație în Europa occidentală — ce mai supraviețuiește încă într-o ultimă colonie (română) de pelicani a Europei — părăsește scena. El totuși mai pretinde, în această zonă, că fixează, în *exclusivitate*, „valoarea literară”, chiar dacă, în ciuda tuturor evidentelor, doar se iluzionează. Epoca sa a apus, după toate indiciile, definitiv. Fenomen de altfel frecvent în istoria literară de pretutindeni.

Termenul de *literatură orală* este folosit cu insistență și fără nici o problematizare în toate istoriile literaturii, de la N. Iorga la Al. Piru. Convențional sau pur funcțional, el nu

este pus în discuție. De altfel, preocupările în jurul oralității, cum am văzut, sunt tardive, mai frecvente totuși începând din deceniul șapte. Precursori în felul său, *Arta cuvântului la Eminescu* de D. Caracostea (1938), care preia ideea expresivității fonologice de la M. Grammont, n-a avut ecou. Despre puținele studii notabile în jurul oralității populare și folclorice am amintit. Se consolidează și la noi ideea că scrierea nu poate fi etern privilegiată. „Egalitatea” oralității este recunoscută (M. Eliade).⁸⁶ Originile orale ale oricărei literaturi sunt o evidentă (T. Vianu).⁸⁷ Scriitorii din ultimele două generații au aceeași conștiință a primatului oralității. De pildă, Camil Petrescu: „Limba vorbită și nu cea scrisă este limba operei de artă”.⁸⁸ Pot fi amintiți cu opinii asemănătoare sau identice și N. Stănescu sau D. Țepeneag. Ultimul are o foarte vie conștiință a oralității (*Le mot sablier*, 1984), carte remarcabilă.

Ideea că „logosul (poate) să recapete datorită radioului, televiziunii... o strălucire și mai mare decât în antichitatea greco-latină” este și ea reținută (V. Florescu).⁸⁹ Concordanța internațională a unei astfel de ipoteze este evidentă. În aceeași situație se află, de altfel, și toate considerațiile pe tema „sistemelor de comunicație”, fenomene și grafeme, limbă scrisă și orală etc. Ele sunt destul de curențe în sfera lingvisticii.⁹⁰ Istoria literară tradițională operează și ea cu aceste categorii de bază, ca și retorica (scoasă într-un fel de la naftalină) a „artei de a scrie și de a vorbi în public”.⁹¹ Un început de rediscuție sistematică pe tema *literaturii orale și scrise* se constată abia printr-un număr monografic din *Cahiers roumains d'études littéraires* (1/1977), cu participarea unor specialiști (I. C. Chițimia etc). Este aproape inutil să reamintim că ecouri foarte epigonice, aproape exclusiv francofone, în jurul „oralității” și „scripturalului”, pătrund și în unele studii actuale de poetică.⁹² A le acuza de spirit compilativ este aproape o nedreptate, în lipsa unor tradiții reale în aceste domenii atât de consolidate în marile culturi europene. Decalajul de nivel apare însă, din nefericire, încă o dată evident și, cel puțin deocamdată, greu de depășit. Onorabil, totuși, un „eseu despre cântecele de geste” (I. Pânzaru, 1989).⁹³ Unii actori (Leopoldina Bălanuță) sunt în spiritul adevărului. „Eu cred în condiția originară a poeziei: oralitatea”.⁹⁴

3. LITERATURA SACRĂ

Alături de *literatura scrisă și orală*, *literatura sacră* face parte din același fond bimilenar, profund tradițional, de sensuri fundamentale ale ideii de literatură. Continuitatea și circulația *literaturii sacre*, pe întreg parcursul secolului 20, sunt deci firești și, cum vom vedea imediat, active și fecunde. Substratul și legitimitatea sa sunt date, ca totdeauna, de existența sentimentului, gândirii și instituției religioase. Aceste realități originare cunosc, în continuare, o mare varietate de aspecte.

Precizăm, în același timp, că analiza noastră este făcută din perspectiva strictă (și într-un fel „laică“) a „biografiei“ ideii de literatură și nimic mai mult. Altfel spus, preocupările noastre sunt exclusiv semantice, istorice și comparative. Nu îmbrățișăm cauza nici unei religii. Suntem interesați doar de a vedea modul în care religia condiționează și definește, pe întreaga durată a secolului 20, statutul deosebit de complex al ideii de literatură. Rezultatele sunt adesea surprinzătoare. „Religia“ rămâne mereu un foarte puternic stimul al reflexiei literare. Fenomenul, incontestabil, este însă adesea trecut cu vederea, într-un secol dominat, pe multe laturi, de aventura tuturor reduționismelor, formalismelor și purismelor trecute anterior în revistă.

1. Sensul cel mai general al ideii de „literatură sacră“ sau „religioasă“ acoperă întreaga sferă „scrisă“ a manifestărilor fenomenului religios în timp și spațiu. Expresia este folosită pe scara cea mai largă de teologi și istorici ai religiilor, de critici și istorici literari. Ea apare în mod frecvent, de pildă, la Mircea Eliade (o referință nouă mai familiară), dar și în foarte numeroase tratate și studii savante, ori numai eseuri, enciclopedii și publicații specializate (de ex. *Rivista di storia e letteratura religiosa*). Orice conținut religios, exprimat într-un text scris și orice comentariu despre astfel de texte intră în categoria, foarte largă, a „literaturii sacre“ sau „religioase“.

Când accentul cade pe „autorii“ acestei „literaturi“, formula corespunzătoare începe să se restrângă. Ea devine „literatura clericală“ (*cléricale, ecclesiastical, ecclesiastica* etc.). Unii o preferă, poate, și din intenții ascuns „polemice“ (referințe precise de intoleranță, rezistență la laicizare etc.) expresiei curente consacrate.¹ Sensul indică, în orice caz, o specializare profesională precisă, cu nuanță elitistă, o instituționalizare bine structurată și restrictivă. Fără a constitui pro-

priu-zis un „monopol“, „literatura sacră“ presupune existența unei educații și încadrări profesionale bine definite, chiar riguroase, a „specialiștilor“ săi.

Conținutul „literaturii religioase“ aduce, la rândul său, alte importante precizări de ordin analitic. Ele se referă, în general, la fondul doctrinar al acestei literaturi, la genurile sale, foarte variate, și la finalitățile sale. Din prima categorie face parte „literatura teologică“, „spirituală“ sau „inițiativă“. Evident, este vorba, în același timp, și de „genuri“ literar-religioase corespunzătoare. Dar ideea de corp doctrinar bine articulat și fixat într-un număr de texte declarate „canonice“ predomină. Termeni tehnici precum „literatura devoțională“, „apocaliptică“² etc. intră în această categorie. Importantă și frecvent folosită este și accepția de „literatură apologetică“, de îndoctrinare și edificare (*Die Erbauungsliteratur*)³, de misionarism și propagandă religioasă. La nivelul recepției populare și de *media*, acest din urmă sens este cel mai bine răspândit și asimilat.

„Biograful“ ideii de literatură constată în același timp cu oarecare surprindere că analizele stricte ale semanticii „literaturii religioase“ sunt totuși rare în secolul 20. Poate cea mai riguroasă și deci citabilă este *Religion and Literature* (1935) de T. S. Eliot.⁴ Se disting trei sensuri de bază: 1. Prin analogie cu „literatura științifică“ sau „istorică“, se scoate în evidență în primul rând tematica și subiectul religios al acestei literaturi; 2. Ea poate fi și produsul unei experiențe religioase autentice, creștine în speță (*religious or devotional poetry*); 3. Frecvent este, în sfârșit, în mediile anglo-saxone misionare, și sensul de „propagandă“ religioasă, de diferite tipuri, literare, romanești de pildă, sau de alt gen. Sensul „existențial“, cel mai profund dintre toate, presupune unele precizări. Ele vor fi făcute în continuare.

Din toate aceste motive se înțelege cu ușurință de ce recuperarea ideii de „literatură sacră“ sau „religioasă“ — doar în sens de „Scriptură“ sau „Evanghelie“, deci exclusiv creștin — este restrictivă și chiar abuzivă. O formulă ca „literatura budistă“, de pildă, este la fel de legitimă (și folosită) ca și „literatura creștină“. După cum ideea de „carte sfântă“ este aplicabilă la fel de bine și celor trei „religii ale cărții“: creștinismul, iudaismul și islamismul. Contextul cultural-istoric explică totuși de ce, în sfera creștină, „cartea sfântă și tradiția sfântă“ sunt și rămân noțiuni cu un conținut specific.⁵ Pentru a nu mai aminti *Biblical literature*, inclusiv în sens bibliografic și publicistic.

2. Studiul literaturii religioase în secolul 20 duce și la alte concluzii. Unele sunt de prim ordin și reprezintă contribuții esențiale la dezvoltarea conștiinței literare a epocii. Problema fundamentală a „originii” literaturii este prima dintre acestea. Deși observații în acest sens au fost făcute încă din secolul trecut de unii antropologi și sociologi ai „culturii primitive” (Edward B. Taylor,⁵ de pildă), abia secolul nostru demonstrează — am spune în mod „definitiv” — originile religioase, profunde, ale literaturii. Problema este reluată, analizată și sistematizată pe scară largă, în adâncime și cu un bogat aparat critic. Concluziile se bucură de o recunoaștere generală: de la sociologi (E. Durkheim), la istorici literari și filologi, inclusiv psihanaliști (S. Freud). Pentru a nu mai aminti de foarte numeroși istorici specializați ai diferitelor religii. Se poate vorbi chiar de un adevărat „loc comun” științific: miturile, legendele și riturile religioase sunt însăși „originea” literaturii. Într-un prim stadiu, ele sunt chiar „literatura” propriu-zisă. Fenomenul se verifică și sub ochii noștri. Folclorul african actual, de pildă, demonstrează în mod evident dependența sa de forțe oculte, de rugăciuni și arte magice. Puterea magică a cuvântului este vie și azi.⁶ Ca și sacralitatea textelor orale ceremoniale, rituale, inițiatice, secrete etc. O formulă ca „literatura sacră orală a primitivilor” este deci pe deplin legitimă.⁷

Unitatea originară dintre poezia orală primitivă și doctrinele sacre — care face inițial ca tradiția literară și religioasă să se confunde (în hinduism, iudaism, creștinism⁸) — este bine pusă în lumină. Sunt scoase în evidență două niveluri. Stratul cel mai profund este antropologic. Religia și literatura au aceeași rădăcină: sacralitatea definită ca o categorie originară a conștiinței. Ceea ce duce la concluzia că „imaginația literară este prelungirea creativității mitologice și a experienței onirice”.⁹ Dar observația se verifică, din plin, și la nivel textual. Demonstrații concludente au fost făcute (pentru a da doar câteva exemple de mare autoritate), atât în cazul poeziei homerice, cât și latine. *Iliada* și *Odissea* „înainte de a fi literatură au început prin a fi, în mod necesar, religie”: incantații, imnuri și rituri sacerdotale.¹⁰ Caracterul trifuncțional al mitologiei indoeuropene pătrunde în istoriografia latină, apoi în poezia virgiliană, ca și în toate epopeile popoarelor indoeuropene.¹¹ Originea sacră a literaturii a fost demonstrată și în cazul legendelor biblice. Este dificil de disociat între „ideile religioase” și „legendele poe-

tice".¹² Referințele sunt considerabile. Reținem doar concluziile cele mai generale.

În aceeași ordine de preocupări sunt întreprinse și studiile despre originea sacră a scrierii și a semnificațiilor sale religioase. Preocuparea, cum știm, este mai veche. Un moment semnificativ a existat încă în secolul 18, în legătură cu hieroglifele egiptene (W. Warburton). Investigațiile actuale au un caracter filologic și istoric intensiv și specializat, încadrate în istoria culturii și a religiilor, a „credințelor și superstițiilor”. Originea scrisului și a calendarului este asociată fazelor lunare sau actului creator al unor zei, Odin, de pildă, în cazul runelor. Sunt identificați și eroi legendari, personaje mitice, precum Ogam, creatorul scrierii celtice „ogamice”. Numele său echivalează cu „știință, poezie, compoziție literară”.¹³ Aceste constatări nu anulează concluzia, unanim acceptată, despre originea scrisului (contabilitate, legi, conservarea memoriei istorice), ci doar o completează.¹⁴ Memoria istorică a umanității este în același timp și religioasă, întreținută de o castă specializată și închisă de preoți, druzi, barzi, magi etc. În felul acesta se explică și alte aspecte specifice, pe care spiritul literar al epocii le recuperează și le reconvertește în sens — cum vom vedea mai jos — predominant laic. Dar ereditatea originară se păstrează cu o extraordinară tenacitate.

Scrierea, sacră la origine, presupune inițierea, intenția „esoterică”. De unde interzicerea divulgării, secretul mesajului, interdicția sacră a comunicării „exoterice” a „secretelor” sale.^{A2} Scrisul este misterios și magic, creator și „adevărat”, în sensul că transmite revelații absolute, definitive, imuabile. Convingerea generală, aproape instinctivă: „este scris, deci adevărat” nu are altă origine. „Cuvântul adevărat” este prin definiție scris, fixat, intangibil. Modificarea textului sacru echivalează cu profanarea, sacrilegiul odios și păcatul mortal. Scrisul „începe”, „înstituie” și face să „dureze” tot ce transmite. Din care cauză, absența textelor scrise echivalează, în esență, cu non existența ontologică, apoi istorică, o adevărată catastrofă existențială. El certifică existența, ființa, realitatea supremă. Prestigiul obscur, dar profund, de care se bucură încă literatura, în zone largi, populare, de aici provine.

Sunt de reținut și alte consecințe importante ale originii religioase a literaturii. Câteva mecanisme primordiale își găsesc în acest mod explicația cea mai profundă. De pildă, puterea magică a cuvântului are, la nivel literal, și un cores-

pondent direct, imediat, de ordin autogenerativ. Anumite procedee poetice, folosite pentru compunerea unui *carmen*, au ca punct de plecare „formele numelui divin”.¹⁵ Acesta inspiră și prezidează întreaga operație. O serie de intuiții religioase fundamentale, exprimate sau convertite în scenarii mitice, devin treptat și „teme literare”. Asimilarea existenței umane cu ciclul vegetal are un dublu rezultat: rituri și mistere pur religioase, de tip agrar, pe de o parte, scenarii literare, într-un sens „degradata”, pe de alta. Întreg simbolismul feminin (fecunditate, putere creatoare, sexualitate mistică etc.) devine *ipso facto* și simbolism „literar”. Preistoria unor teme homerice „urcă” până la rituri de inițiere agrare și pastorale. Din tradiția religioasă derivă numeroase imagini, mituri, arhetipuri literare. „Toate *topos*-urile religioase reprezentative”¹⁶ devin progresiv și *topos*-uri poetic-literare.

Diversificarea și specializarea literaturii pe „genuri” profită de aceeași geneză religioasă. Ea se verifică peste tot, în Asia, în China antică¹⁷ sau în Europa homerică. Începutul *Iliadei* are, ca punct de plecare, un imn narativ închinat lui Apolon. Astfel de observații au fost făcute în legătură cu toate epopeile crale. Originea religioasă a tragediei grecești, derivată din ditirambi este unanim recunoscută. Ca și originile „dramei”, în general, puse în legătură directă cu spectacolul ritual-coregrafic primitiv. La aceleași concluzii ajunge și studiul comparativ al șamanismului. Euforia pre-extatică și extazul șamanic sunt unele din izvoarele lirismului universal, ca și ale unor teme epice ale literaturii orale. „Orice limbaj poetic începe prin a fi un limbaj secret; altfel spus crearea unui univers personal, a unei lumi închise”. Experiența poetică interioară este asemănătoare extazului și inspirației religioase a „primitivilor”. „Spectacolul șamanic” formează însăși preistoria spectacolului dramatic (Mircea Eliade).¹⁸ Recuperarea clericală-creștină a folclorului, ca și a marilor teme „romanești” medievale (*Roman de Troie* etc.), are aceeași explicație. Acesta ar fi, în esență, aspectul estetic-religios. Dar tot de inspirație sacră sau sacerdotală sunt și alte genuri literar-religioase, de tip teoretico-didactic: tratate dogmatice, apologetice, exegetice, omilii, pastorale, ca și întreaga „oratorie” de amvon, totdeauna foarte stilizată. Marii oratori religioși ai clasicismului francez (Bossuet, Bourdaloue, Fléchier, Massillon etc.) formează și capitole de istorie literară.

3. O mare dezvoltare cunoaște, în cadrul aceleiași preocupări, îndeosebi din a doua jumătate a secolului 20, studiul

relațiilor dintre mit și literatură. Redescoperirea genezei și a fondului sacru al literaturii tinde chiar să considere mitul și mitologia drept domeniul său de predilecție. Este una din marile teme de reflexie și cercetare literară, pe mai multe planuri convergente, ale secolului 20.⁴³ Mitul constituie, în același timp, originea literaturii, o temă de bază a literaturii, un izvor permanent de regenerare și productivitate al literaturii. Mitul, într-un cuvânt, face posibilă literatura. Supraviețuirea sa în folclor (prin eroi și teme arhetipice) sau în domeniul oniric (unde este considerat echivalentul colectiv al visului) nu ne poate reține în acest cadru. Folcloriști ca Stith Thompson, Th. M. Gaster, psihanaliști celebri ca S. Freud, C. G. Jung, Bruno Bettelheim etc. constituie referințe de bază.¹⁹ Definiția literaturii în termeni specifici „mitici” cere însă câteva precizări și detalii.

Observații și studii începute încă din secolul trecut — cu rădăcini în filozofia și mitografia romantică și chiar anterioară — scot tot mai mult în evidență continuitatea și creativitatea „literară” a mitului sub diferite forme. Până acolo încât, în deceniul trei al secolului nostru, s-a putut vorbi chiar de o evidență elementară, de încă un „loc comun”. Dar el „trebuie repetat mereu”: „evoluția normală a miturilor în povești”. „Când nu mor, zeii religiilor apuse se transformă în eroi folclorici, miturile lor în povești și uneori în istorie”. Transformarea unui mit într-o acțiune umană romanțată se constată în întreg spațiul indoeuropean (G. Dumézil).²⁰ Mitologia și filologia comparată dau rezultate admirabile, îndeosebi în demonstrarea originii mitice a genului dramatic în general,²¹ a tragediei eline în special.²² În astfel de cazuri, (*Oedip rege*, de pildă) linia de demarcație dintre „mit” și „literatură” este aproape imposibil de trasat. Totul depinde de unghiul de lectură. Vom reveni și asupra acestui important aspect critico-hermeneutic.

Problema deosebit de vastă și complexă a mitului nu ne reține decât prin elementele care contribuie la studiul apariției, structurii și, în general, la definirea literaturii. Încă din secolul trecut au fost observate legăturile dintre mit și limbaj. Prin capacitatea sa simbolică, metaforică, polisemantică etc., acesta constituie un adevărat „vehicol” al formării mitului. *Dafne* înseamnă „laur”, dar este și numele „victimelor” mitice a zeului Apolon salvată și transformată în... laur. În acest sens, F. Max Müller (1823—1900) a văzut în mit o adevărată „maladie a limbajului”. Astfel de cercetări continuă prin contribuții de autoritate (Ernst Cassirer).²³

În același sens, mitul este înțeles și definit ca o energie literară potențială și ca un principiu general și structural al literaturii. Mitul reprezintă mărturia cea mai veche și generală a existenței „imaginației estetice” a umanității, iar literatura este însuși „corpul” său. Mitul este elementul constitutiv al literaturii, iar literatura, în totalitate, o mitologie „deplasată” (*displaced*). Literatura continuă și azi tradiția acestui originar și permanent *mith-making* (N. Frye). Criticul canadian, de circulație internațională, este unul din cei mai activi și convinși partizani ai definiției mitologice a literaturii.²⁴ Originea, sensul și funcția primordială a literaturii sunt, în mod esențial, metaforice, simbolice și mitice.

Pe un plan, această perspectivă — cum am constatat — este la antipodul definiției formale a literaturii, dominantă în cercuri largi ale conștiinței literare în secolul 20.²⁴ Ne aflăm, acum, dimpotrivă, la polul opus, într-o zonă de „structuri ascunse” (un volum de același critic are chiar titlul: *The Stubborn Structure*, 1970). Ni se dezvăluie, într-un fel, „fața nevăzută” a literaturii, o „descoperire” a secolului 20: mitul constituie ceea ce încă Aristotel înțelege prin „subiectul”, „acțiunea”, „peripețiile sau răsturnările de situații” (*Poetica*, VI, 1450 a). În general, ceea ce critica anglo-saxonă definește prin noțiunea de *plot*. Mitul se identifică cu „tema” sau schema originară a unei lucrări epice ori tragice. Ea are din această cauză un pronunțat caracter arhetipal, deci recurent. Altfel spus, orice mit este reluat, revalorizat, reinterpretat, păstrându-și în mod constant nucleul epic și semnificația fundamentală.

Mitul face deci parte din „arhetipurile literaturii” (N. Frye).²⁵ Este ceea ce se poate numi un „invariant” sau o „constantă” a literaturii. Noțiunea este acceptată și se bucură chiar de succes, în această zonă a criticii anglo-saxone, neasimilată ori respinsă de critica franceză, inclusiv de așa-zisa „literatură comparată”. Deși numai pe această bază s-ar putea elabora o teorie generală comparatistă a literaturii.²⁵ Arhetipurile pătrund de altfel și în artelă plastice,²⁶ ca și în toate artelă. Se pot deci concepe, în orice caz, pe o astfel de bază, categorii literare largi, supranaționale, care depășesc — între altele — și noțiunea clasică de „literatură națională”: „literatura indoeuropeană”, de pildă, „descoperită” de G. Dumézil.²⁶ Vom reveni la timpul lor și asupra acestor probleme în legătură cu extensiunea și „dilatarea” ideii de literatură.

Valențele literare ale mitului sunt și mai bogate, fără a fi fost valorizate totuși până la capăt de teoria literară a secolului. Dacă mitul exprimă, într-adevăr, o revelație primordială, el „instaurează“, efectiv, ca și scrierea. Face deci posibilă creația. Constituie prin urmare și un „model exemplar“. ²⁷ Creația mitică poate fi deci considerată „modelul exemplar“ al literaturii. Ea repetă gestul originar al creației mitice, inventând o lume proprie, fabuloasă, imaginară. Lumea sa fictivă, autonomă (concepție pe deplin asimilată de spiritul literar modern și contemporan ⁴⁷) își găsește în acest mod un fundament și chiar o legitimare ontologică. Existența mitului instituie, consolidează și, în același timp, reabilitează lumea fantastică a literaturii. Astfel de intuiții apar de altfel în reflexia literară europeană, în mod independent de moda mitologică actuală, încă din deceniul trei (José Ortega y Gasset: *El mito, fermento de la historia* ²⁸).

Există în același timp, bineînțeles, și pericolul unui nou reduționism și noi definiții unilaterale, simplificatoare, a literaturii. Chiar dacă disocierea literatură/sacralitate/mit nu poate fi niciodată radicală, completă, este de reținut și o altă observație esențială: mitul oferă un bogat „material“ literaturii, fără a constitui însă literatura în totalitatea sa. El nu se identifică și nu se confundă integral cu ea. ²⁹ Confuzia, inclusiv terminologică, este exclusă.

Sub emulația și pașișă — mai ales — a lui Mircea Eliade, astfel de preocupări apar și la noi și chiar cu oarecare intensitate. Deși vădit epigonice, ele familiarizează publicul intelectual cu această problemă, având uneori chiar și un oarecare rol documentar. Multe texte sunt însă, din păcate, de pură compilație. Când se aplică pe material românesc, utilitatea lor nu poate fi, totuși, negată. ³⁰

De un cu totul alt nivel este o lucrare — precursoră la noi în felul său — *Despre gândirea magică* de Lucian Blaga (1941). Literatura se încadrează, prin extrapolare, în definiția generală: „Mitul este încercarea de a revela un mister cu mijloace de imaginație“. Sau, „orice mit, o convertire imaginară a misterului“. ³¹ Reținem, foarte în trecere, că primele noțiuni pe această temă apar la noi, prin B. P. Hasdeu, încă în secolul trecut. *Erotocritul* de V. Kornaros este cunoscut și citit ca „istorie mitică“ și mai înainte (1837). ⁴⁸

4. Geneza mitică a literaturii nu epuizează însă, nici pe departe, contribuția religiei și a sacralității în general la dezvoltarea conștiinței literare a secolului și a definițiilor sale. Există profunde afinități între ideea de „sacru“ și de „spe-

cific literar“. Sentimentul religios, sub diferite forme, se exprimă și pune în valoare enorme virtualități și calități recunoscute azi ca profund „literare“. Este, de fapt, și contribuția cea mai originală pe care conceptul de *literatură sacră* o aduce, în epoca noastră, ideii globale de literatură. Marginale sau nu (în astfel de situații, statistica este inconcludentă), aceste contribuții „sacro-literare“ sunt deosebit de semnificative. Privite din perspectiva întregii „biografii a ideii de literatură“, sensul lor se amplifică și mai mult. Încadrate în schema unor constante literare fundamentale, existența lor este din nou și pe deplin verificată.

Nu mai trebuie, credem, documentată străvechea tradiție a elogiului divinității, existența unei întregi literaturi de „imnuri“ și „omagii“, de „psalmi“ și „laude“. Sensibilitatea religioasă a unor numeroși scriitori, în toate epocile istorice, nu mai trebuie nici ea dovedită. Conștiința divinității artei și artistului este permanent vie. Nu poate deci surprinde că și în plin secol 20 — atât de desacralizat sub numeroase alte aspecte — reapare și este afirmată cu tărie concepția profund tradițională, profund „clasică“, a poetului *vates*. El este recunoscut mereu ca profet, mag, înțelept, purtător de cuvânt al divinității. F. Kafka are, între alții, o astfel de convingere. J. Joyce este sedus de puterea demiurgică a divinității: „Artistul, asemenea Dumnezeuului creator, rămâne în interiorul, ori în afară, ori dincolo, ori deasupra operei, invincibil etc.“ (1916).³²

Simbolismul divin este, în continuare, fascinant și emblematic. De aceeași „sacralizare“ — greu de precizat în toate cazurile dacă este profundă sau doar stilistic-metaforică, deci ritual-convențională — se bucură și „religia scriiturii“, a „semnelor sacre“. În cazul lui P. Claudel, de pildă, se poate vorbi efectiv de o „religie scripturală“. Semnul grafic este considerat „viu“. I se recunoaște un enorm potențial spiritual.³³ În *Jurnalul* lui André Gide se vorbește, la fel, de „scriitură, acest lucru sacru...“ (18 déc. 1905). Ideea de perfecțiune absolută, înalt profesionalism, stil superior este inclusă și tradusă în termeni apologetici.

Sacralizarea poeziei, a artei în general, devine deci cu totul firească. Superlativă și exaltată ca orice prosternare și adorare a divinității. Poezia, cum am văzut, ia locul literaturii, a cărei chintesență și expresie supremă ea se proclamă.⁴⁰ Iar religia, în această ierarhie spirituală, se substituie, la rândul său, poeziei și se confundă cu ea. Cea mai înaltă specie de poezie este deci religia (G. Santayana).⁴¹⁰ „Când mi-

tologiile se prăbușesc, sentimentul divinității își găsește refugiu în poezie“ (Saint-John Perse).^{A11} Contemplativitatea, lirismul și efuziunea religioasă nu pot fi disociate. Astfel de idei se întâlnesc și la poeți ca P. Claudel sau R. M. Rilke. A sa *Stundenbuch* (1899—1903) continuă, în esență, *Geistlichen Lieder* ale lui Novalis și, anterior, o întreagă tradiție a poeziei mistice europene.

Foarte apropiată de specificitatea poetică — mai bine spus de viziunea „romantică“ a creației literare — este și concepția profund tradițională a inspirației sacre. Noțiuni ca *entuziasm*, *delir*, *posesiune*, *transă* (și alte asemenea idei cu puternice conotații mistico-religioase) sunt asociate în mod constant, în tradiția platonico-idealită europeană, inspirației poetice. Noțiunea se confundă, în mod frecvent, cu suflul divin, delirul profetic, „dezordinea“ mentală, fizică și uneori verbală.

Reactualizarea și reafirmarea acestei concepții se constată pe întreaga durată a secolului. Ea este studiată și teoretizată îndeosebi de specialiștii literaturilor orale (C. M. Bowra, de pildă)³¹ și, bineînțeles, de istorici ai religiilor, cu momente clasice de referință: Pitia, oracolul din Delfi etc. Literatura continuă să fie și azi asimiliată, din această perspectivă, experienței și inspirației magico-religioase.^{A12} Generalizarea poate părea (și chiar este) abuzivă. P. Valéry „roșea“, se știe, la ideea de a fi inspirat de Pitia. Dar adevărul este că se înregistrează numeroase echivalențe și paralele moderne ale „entuziasmului divin“. Ele au fost reținute de psihologi și istorici literari. Ei studiază ceea ce, cu o formulă germană, a fost definit „originea transsubiectivă a operei poetice“.³⁵ O altă formulă: „intuiția creatoare“ are același înțeles. O bună sistematizare introductivă a acestor probleme oferă, la noi, L. Rusu, la nivelul orientărilor și documentării deceniului patru (1935).^{A12}

Definiția poeziei și poetului, în această zonă „arhaizantă“ — foarte departe, trebuie încă o dată spus, de toate formalismele și pozitivismele dominante ale epocii — reface poziții din cele mai arhetipale. Transcendența, depășirea condiției umane, cunoașterea suprarățională, tehnica meditației și a contemplației aparțin unui alt nivel și orizont spiritual. El se întâlnește mai puțin la teologi, cât, mai ales, în religiile zise „populare“, marginale, aproape heterodoxe. Poeții — diletanți superiori, într-un fel, ai experienței mistice — fac parte de fapt, din această categorie limitrofă, oarecum „suspectă“ bisericilor oficiale. Dar poeții de structură mistică au

nevoie în mod fundamental și imperios de o supremă legitimare a existenței operei lor. Și atunci ei declară, ca Juan Ramon Jiménez, de pildă (un singur exemplu), că „poetul este un mediu, un posedat al unui Dumnezeu posibil”.^{A14} Din această perspectivă radicală „toți artiștii sunt religioși”. Ei evadează din „contingent (*circumstances*) spre extaz” (Clive Bell, 1913)^{A15} Problema este reluată și ulterior. Convingerea profundă și definitivă — puternic afirmată în zona ideilor religioase militante — este că „fără credință pot să reușească artiști și perfecți artiști... dar nu și poeți suverani! Este necesară o puternică credință, ce poate transcende eul nostru — chiar dacă nu este creștin — pentru a înălța sufletul și a-l face într-adevăr mare și creator” (G. Papini).³⁶ Numai „măiestria artistică” face posibil contactul cu sacrul. Limbaj total neobișnuit criticii noastre, curent — în această sferă — în Europa contemporană. Competența ne lipsește însă pentru analiza comparativă a definițiilor catolice, ortodoxe și protestante de acest gen. Problema ar merita însă o aprofundare din partea unor specialiști.

Literaturii sacre i se recunosc în linii generale (singurele care interesează de fapt „biografia” noastră) o serie de note, valori și tendințe specifice. Circulația lor depășește cu mult sferele teologice.

Se admite, în genere, că literatura comunică, în condiții specifice, o „revelație”, o cunoaștere esențială. Poate participa la sau transmite o „gnoză”. Actul cunoașterii directe și intuitive are totodată valențe mistice și poetice. În același timp, el constituie și un act de „inițiere” în misterul creației, în primul rând. De unde, încă o dată, marea importanță a mitului cosmogonic, al „instaurării” primordiale. Cosmogonia este arhetipul oricărei creații, iar inițierea transpunerea într-o dispoziție de spirit cosmogonică și paradisiacă. S-a și afirmat, de altfel, că „elitele moderne încearcă să regăsească prin inițiere o lume pierdută”.³⁷ Orfismul este interpretat ca o imersiune în inconștientul nocturn, iar visul ca o revelație a supremului adevăr. Caracterul profund „profetic” al acestui tip de literatură are o foarte lungă tradiție și o largă recunoaștere. Toți profetii — poeți ai umanității se vor și se proclamă „voci” ale divinității.

Foarte important, cu profunde implicații literare, este și caracterul *top secret* al revelației profetice. Sacrul este prin definiție impenetrabil, ascuns, închis, inviolabil, „criptic”. El nu poate fi dezvăluit, divulgat profanilor. El este inaccesibil sau neinteligibil necredincioșilor ori „ereticii”. Din care

cauză, se folosește un „limbaj secret“, ermetic, inițiativ, „cu cheie“, un lexic „mistic“.^{A16} De unde și imensul potențial simbolic ori alegoric al acestor limbaje sacro-literare. Totul este tradus în termeni simbolici, prin corespondență, omologări și amfibologii. Polivalența și ambiguitatea sunt structurale, permanente. Existența limbajelor sacre echivalează, de fapt, cu prima definiție lingvistică a literaturii. Ea are o foarte largă audiență în secolul 20, dar fără a-și recunoaște această ascendență originară.^{A17}

Aceleași observații se pot face și despre conștiința și practica simbolică a literaturii. Ea este mult mai veche, mai răspândită și mai profundă decât ceea ce se numește, în general, „simbolismul literar“. Neotomismul occidental și poezii militanți religioși ca P. Claudel îl reafirmă cu energie. Dar nu numai: W. B. Yeats, anterior W. Blake, sunt la fel de simbolici în sfera anglo-saxonă. Ca și numeroși romantici și neo-romantici germani.

Din punct de vedere specific „literar“, câteva consecințe stilistice importante sunt de reținut în primul rând. „Ereditatea“ și afinitățile cu „limbajele secrete“ sunt evidente. Orice text religios este intens polisemic. Limbajul sacru este, prin definiție, obscur, ambivalent, plin de ambiguități. Coexistența sensurilor contradictorii este consubstanțială, fenomen tipic de *coincidentia oppositorum*,³⁸ specific mentalității simbolico-mistice primitive. Pluralitatea latentă a interpretărilor devine inevitabilă. De unde descoperirea și „lectura“ periodică a sensurilor simbolice ale literaturii, mai întâi sacre, apoi, tot mai mult, profane. Operația constituie, într-un fel, un adevărat „model“ hermeneutic primordial. Situația va fi analizată în continuare. Invocația, incantația, rugăciunea, formele de adorație verbală ale divinității sunt în același timp pre-literare și convertibile în poezie și literatură. Termenii moderni echivalenți se numesc „sugestie“, „inefabil“, „farmec poetic“ etc. S-au bucurat de un enorm succes ideile abatelui Henri Bremond (*Pièce et Poésie*, 1926) conform căruia rugăciunea și emoția poetică se confundă într-un punct final, asemănător stării inefabile de extaz sau grație. În aceeași perioadă și în spirit independent, F. Kafka era și el convins că poezia „tinde“ spre „rugăciune“ (*Zum Gebet... sicherlich*).³⁹ Dar și mai înainte unii istorici ai religiei eline făceau observații identice despre poezii inspirate de incantații și alte procedee inițiatice. Formulele magice recuperate de avangardiztii ruși ca V. Hlebnicov sunt, la fel, de un *charme ensorcelant*.⁴⁰ Asocierea unor noțiuni de același tip („charis-

mă“, „fascinare“, *enchantement* etc.) formelor superioare ale efectului poetic este și ea curentă, rareori contestată.

Sacralitatea literaturii antice confirmă și alte aspecte ale specificului literar. Există o afinitate esențială între experiența religioasă, absolută, transcendentă, și sensul tot mai profund al creației și operei literare. Ideea de „sacru“ în literatură are adesea și înțelesul de perfecțiune, de absolut inatacabil.⁴¹ Din care cauză, literatura configurează și revendică un univers propriu, specific. El este perfect închis și suficient sieși, deci „autonom“. Noțiunea are, cum știm, o foarte largă circulație în teoria literaturii moderne. Sacralitatea consacră și garantează autonomia poeziei și a literaturii. În același timp, ea exprimă „o esență pură“, calitatea supremă a oricărei experiențe originare, excepționale, transcendente. Și această noțiune este destinată unei mari cariere și, până la urmă, chiar vulgarizării. Semnalul este dat de același abate H. Bremond, printr-o altă celebră carte *La poésie pure* (1926). Dar puțini, tot mai puțini „esteti“, preluând entuziast formula, sunt la curent cu originile sale adevărate, profunde și, mai ales, foarte îndepărtate.

Astfel de observații s-au făcut, în sfârșit, și în legătură cu „fantasticul“ literar.⁴¹⁸ Viziunea miraculoasă a universului, capacitatea literaturii, ca și a mitologiei, de a ne scoate din timp,⁴² emoția misterului pe care ne-o transmite acest gen de literatură sunt de evidentă (și frecvent subliniată) origine sau structură „sacră“. Senzația de „straniu“ (literar) se confundă adesea cu *numinosul* terific (religios). Tezele lui R. Otto din *Das Heilige* (1917) sunt aplicate din plin analizei definiției literaturii fantastice.⁴³ Originea religioasă a poveștilor fantastice este pusă și ea în lumină și de folcloriști (V. I. Propp). Raportul este uneori de dependență directă; alteori doar de analogie.⁴⁴ Relația dintre „mit“ și „fantastic“ nu mai constituie de mult un mister.⁴⁵ Se știe și la noi, în același orizont ontologic, că „literatura s-a născut sub fascinația mitului și a fost în primul ceas basm“. Ea ne întoarce din „precaritatea realului“ în lumea „ființei“, din nevoia de „repunere a lucrurilor la niveluri arhetipale“ (C. Noica).⁴⁶ Limbaj reluat de la Mircea Eliade. De fapt, el aparține unui întreg curent de gândire (dominant între cele două războaie mondiale), cu lumini și umbre, unele, din nefericire, obscurantiste: iraționalism frenetic, mitul „șefului carismatic“, deci al dictatorului, superioritatea absolută a adevărului revelat, premise de fundamentalism intolerant etc. Nu este însă aici locul și

al unor astfel de analize și paralelisme, inevitabil ideologice și politico-polemice.

5. Adevărul este că recunoașterea, redescoperirea, continuitatea (cum vrem să-i spunem) sacralității suferă, totuși, mai ales, în a doua jumătate a secolului, și un proces evident de degradare și „literaturizare“. Câteva direcții sunt notabile. Ele ne ajută să pătrundem și mai bine în structura și orientările acestui aspect al conștiinței literare a epocii. Este vorba, în esență, de ceea ce s-a numit (de către unii) „persistența sacralului în arta contemporană“, de „simbolismul inițiativ“ al operelor literare moderne.⁴⁷ Tendința oscilează, în Occident, între un „spiritualism“, mai mult sau mai puțin vag, și recuperarea sa foarte precisă și decisă, în sens creștin. În conștiința unora, ea este apropiată de teoria și chiar practica unui adevărat „normativ“ creștin al literaturii. Ca orice reduccionism și dogmatism literar, simplificările și primejdiile sunt evidente.

Valorificarea creștinismului în sens artistico-literar, începută încă în secolul trecut,⁴⁸ mai ales de romantismul german, dar și francez, cu formule corespunzătoare (*Poetik des Christentums*, *Poétique du Christianisme*) are un sens predominant catolic. Obiectivul de bază este de a „încarna“ câteva adevăruri creștine esențiale „cu ajutorul operelor literare contemporane“.⁴⁹ Mult mai discrete sau naiv-misionare sunt astfel de preocupări în ortodoxia răsăriteană, inclusiv românească. Nu lipsite de interes rămân totuși unele studii serioase despre elementele de gândire literar-artistică în filosofia patristică.⁴⁹ Se pot reține mai multe direcții. Cea mai rigidă urmărește concordanța literaturii cu dogmele bisericii catolice. Este linia declarat „teologică“.⁵⁰ O temă centrală, în aceeași direcție, este studiul „poeziei biblice“, în general a relațiilor, inclusiv istorice, dintre „literatură și Biblie“.⁵¹ J. Ruskin, apoi M. Proust sunt doi precursori estetico-literari de prim ordin. Din perspectivă arhetipală, Biblia este văzută uneori, în critica modernă, ca „marele cod“ al literaturii (N. Frye). Tema revine adesea în perspectivă istorică și estetico-literară.⁵² O altă tendință încearcă să ofere o soluție la ceea ce s-a numit „criza lumii moderne“. Religia (și inclusiv literatura) pot oferi o soluție împotriva „anarhiei“ și „maladii spirituale“ (*spiritual sickness*) contemporane.⁵³ Un reper, o orientare, o formulă salvatoare de viață. Tradusă în termeni literari, ideea pleacă de la o evidență: disocierea („conflictul“, „divorțul“) dintre principiile credinței și exigențele imaginației și sensibilității artistice. Numai că arta, în această per-

me vitale". Un mare precursor, încă de la sfârșitul secolului trecut, este filozoful W. James (*The Will to Believe*, 1897; *The Varieties of Religious Experience*, 1902). Literatura are un sens edificator și energetic în sens moral. Ea propune acte de viață creștină, trăite, asimilate, „realizate". „Funcția literaturii în activitatea (*entreprise*) umană" este puternic scoasă în evidență și elogiată.⁵⁶ Pentru a situa și asimila în mod exact și astfel de idei literare ale secolului 20, este însă nevoie de a ne transpune într-o cu totul altă ambianță spirituală decât cea pur „literară". Pentru mentalitatea românească dominantă, curentă, astfel de aspecte par chiar de-a dreptul exotice, excentrice, încă neasimilabile. Sunt — sau trec — drept cel puțin „străine".

Există, în același timp, mai ales în spațiul european occidental, și un alt tip de integrare și recuperare literară ale unor zone specifice mentalității sacre. Ele au însă toate caracterele marginalității și chiar ale coruperii, degradării, cu un termen mai nobil, „heterodoxiei". Constatăm și adevărate fenomene de „mistică" *sauvage*, cvasi-religioase, autentice sau numai vag „inițiatice". Pe un plan, continuă de fapt o mentalitate ceva mai veche, conform căreia Mallarmé, de pildă, făcea figură de adevărat *guru* literar, care transmitea discipolilor, în cerc foarte închis și în zone de penumbră, o „învățătură" confidențială esoterico-literară. Relația sa cu P. Valéry este și de acest tip.

Suprarealismul se alimentează, în bună parte, din aceeași stare obscură și persistentă de spirit, care a și fost studiată.⁵⁷ Sensul său „secret", „ascuns", „esoteric", „ermetic" este mai mult decât evident. Ideea de „mister" obsedează. Un volum de A. Breton se intitulează, în spirit ocultist, *Arcane 17* (1965.). „Suprarealitatea" — cheia de boltă a curentului — derivă în mare măsură din gândirea magică și viziunea onirică. Gnoza și misterul fantastic se întâlnesc în „dicteul automatic". Insolitul este sacralizat. La fel, hazardul obiectiv, care introduce enigmaticul esoteric în existența cotidiană. Concilierea contradicțiilor și antinomiilor (veghe/somn, realitate/vis, natural/supranatural etc.) preconizată de „manifestele suprarealiste" a fost interpretat și ca o formă de *coincidentia oppositorum*. Nicolaus Cusanus n-avea de unde să bănuiască și astfel de discipoli moderni. Spiritul său vizionar nu mergea chiar atât de departe. Noțiunile de „divinație", „ermetism", „ocultism", „esoterism", „transmutație alchimică" etc. sunt curente în suprarealism și alte zone ale poeziei moderne. Dosarul refe-

rințelor, de luat și el în considerație într-o astfel de anchetă, este considerabil.^{A22}

Cât de „tehnică” sau „diletantă”, poetic-amatoristică este asimilarea unor astfel de noțiuni de mistică marginală nu intră în preocupările noastre. Reținem doar foarte sintetic permanenta „tentație mistică” în literatura și conștiința literară modernă. Ea nu este lipsită uneori și de tendințe de recuperare (după unii profund abuzive) în sens catolic-propagandistic, precum a lui A. Rimbaud, declarat de P. Claudel *mystique à l'état sauvage*. Astfel de „descoperiri” se fac — retrospectiv — și în unele medii populare.⁵⁷ Adevărul este că se constată, în această ambianță esoterico-suprarealistă, și unele „crize mistice” (cât de profunde?), forme de erotism mistic, unele aventuroase (G. Bataille), cât și asimilarea sacralității (vag intuitivă), ca un succedaneu personal de „religie” sau chiar de „drog spiritual” (A. Artaud). Mitul poetului-oracol, profetic, vizionar, se menține; și el, tenace. „Orfeu” și „orfismul” sunt ținuți în continuare la mare stimă (R. M. Rilke, P. Emmanuel). Analiza critică are puncte de plecare încă în secolul 19.^{A23}

De altfel, mentalitatea literar-ocultistă pare (și chiar este, de fapt) indisociabilă de întreg aspectul simbolic, enigmatic, inefabil al literaturii. Manifestarea sa începe cu însăși definirea „limbajului” și „literei” poeziei. Încă înainte de avangardele secolului 20, i se atribuiă, cum știm, limbajului poeziei semnificații magice. Ideea revine inevitabil și cu putere. Există un „limbaj sacru” scris cu „litere sacre”, care la E. Pound, de pildă, erau ideogramele chinezești.⁵³ Scrierea nu este, din acest unghi, numai un mijloc de înregistrare și comunicare. Alfabetul sacru obsedează, deoarece el transcrie și instituie, în esență, însuși momentul cosmogonic, „geneza”, „originea”. Începi să crezi, prin a crede, în primul rând, în limbajul în care crezi, te rogi etc. *Aleph* „începe” în toate sensurile (vezi J. L. Borges). Că unii suprarealiști (M. Leiris) se interesează și de literele *Kabbalei* n-are deci cum să surprindă.⁵⁹ A scrie înseamnă a avea pasiunea originii, iar o literă — prin potențialul său magic uriaș — poate conține o carte întreagă (E. Jabès).⁶⁰ Astfel de teze profund mistice, magice, de foarte veche origine, sunt recuperate și integrate și „gramatologiei” lui J. Derrida, aparent laică și foarte „modernă”. Am amintit de ea în volumul anterior (III). Cât privește pe focloriști, ei observă și azi existența și eficiența cuvintelor magice în poezia populară (sârbă, română etc.).

6. Insuficient pusă în valoare este și o altă contribuție la dezvoltarea conștiinței literare a secolului 20. Într-un sens, este vorba, poate, de cea mai importantă dintre toate: filologia, hermeneutica sacră și mitografia primesc un nou și foarte important impuls. Reflexia artistică în jurul *literaturii sacre* se extinde și se adâncește. Sunt reluate, interpretate în sens modern și perfecționate zone întregi ale lecturii și sacralității literare. Eliminarea laicizantă radicală, directă sau indirectă, practică de reduționisme secolului se dovedește, în astfel de împrejurări, total inoperantă. Literatura este (sau poate fi) „privată” și dintr-o cu totul altă perspectivă. Ea aparține unui alt nivel spiritual al umanității, care nu se vrea nici anulat, nici ignorat. Rădăcinile sale sunt străvechi și consubstanțiale ființei umane.

Reperul fundamental este dat, încă o dată, de textul care se bucură în continuare de un imens prestigiu în întreaga lume creștină: Biblia. În legătură cu exegeza sa apare și termenul de „literatură biblică”.⁶¹ El grupează totalitatea studiilor biblice, filologice și hermeneutice, teologice și apologetice. Biblia devine emblema, prototipul literaturii, marele său „cod” (după cum am amintit). În același timp, Biblia constituie modelul exemplar al interpretărilor multiple ale textului de bază, apoi ale oricărui text. Despre existența și teoria celor patru sensuri esențiale: literal, alegoric, tropologic (moral) și anagogic (mistic) am amintit de mai multe ori în volumele anterioare (I, III). Hermeneutica biblică (echivalentul său iudaic este tradiția interpretărilor talmudice) cunoaște în continuare mari progrese.⁶² Forma așa-zicând „populară” a polisemiei biblice este ilustrată de tripla lectură a Bibliei: „ca istorie, ca literatură și ca religie”.⁶³ Dar ea pare prea „literară” și „laicizată” adeptilor concepției creștine. Se cere în mod deschis un „mod ortodox” de interpretare, întregirea criticii literare printr-o „definiție etică și dintr-un punct de vedere teologic”. Criteriul creștin se vrea universal: „Aplicarea religiei noastre la critica oricărei literaturi” (T. S. Eliot).⁶⁴ La orizont, apare însă pericolul unui nou reduționism și dogmatism, chiar dacă definiția literaturii și a criticii literare în secolul 20, într-un sens, se îmbogățește.

Dificultatea de a sistematiza un material considerabil este deosebit de mare. Limbajul pare, pe de altă parte, uneori anacronic sau chiar straniu. Într-o critică „impresionistă” (precum a noastră), a vorbi de „critică teologică” sau de „critică sacră” (*sacral criticism*)⁶⁵ poate părea cel puțin o curiozitate. Și totuși, dacă privim pe întreaga hartă a ideilor literare ale

epocii, astfel de repere nu pot fi evitate. Câteva aspecte hermeneutice sunt, de altfel, de primă importanță. Ceea ce s-a numit în hermeneutica modernă „conflictul interpretărilor“, acum, de fapt, se precizează, și cu toată claritatea, prin antagonismul interpretărilor literalist-laice și simbolice. El este scos în evidență, în perioada actuală, în repetate rânduri, și stă, în esență, la baza celor două mari tipuri de lectură ale literaturii: sacră și profană. Bineînțeles, literalismul laic și hermeneutica pur verbală sunt respinse.⁶⁶

Hermeneutica sacră are, în orice caz, meritul esențial de a corecta și depăși viziunea pur „formalistă“, unilaterală, a literaturii. Descifrarea sensurilor inițiatice, mitico-simbolice, echivalează cu o adevărată operă de „inițiere“. Formă ea însăși de supraviețuire și continuitate — în felul său — a mentalității inițiatice în plină istorie modernă. Universul imaginar al literaturii își dezvăluie în mod neașteptat o față ascunsă, arhaică, nebănuită. Ceea ce se consideră a fi doar „literatură“ se dovedește a fi mai mult decât „literatură“. O astfel de situație complică foarte mult definiția literaturii și contribuie, din plin, cum vom vedea, în volumul următor, la criza definiției sale.

Dezvoltarea acestui tip de hermeneutică ar cere o serie întreagă de precizări. Ne limităm doar la câteva aspecte esențiale. Cel mai important este conștiința persistenței mitului în literatură, urmată de specializarea „mitologică“ a criticii. Fenomenul este bine conturat încă din anii '60.⁶⁷ Un număr destul de important de studii pun în evidență supraviețuirea miturilor în romanul modern, transfigurarea literară a unor scenarii inițiatice. Ceea ce pare la prima vedere „fantastic“ sau „anticipație“ acoperă de fapt, precum la Jules Verne, o mentalitate simbolică și arhetipală transpusă doar în forme „științifice“.⁶⁸

Polivalența interpretării este, din nou, dovedită și încă de două ori: un text aparent desacralizat poate să aibă și conotații religioase, semnificații, ce pot fi, la rândul lor, multiple. În același timp, pare dovedită și existența unei hermeneutici „empirice“: unii cititori, care n-au nici o noțiune teoretică sau istoriografică a mitului, percep totuși imediat, la lectură, un mit ca pe un „mit“. Dovadă că ar exista, efectiv, o conștiință mitic-arhetipală, infuză subconștientului colectiv, pentru a ne exprima în termenii lui C. G. Jung. Exegeza antică stabilise, de altfel, de mult omologarea poezie-mit.

Mentalitatea literară simbolistă precede, de fapt, întreaga vogă actuală a miturilor și studiilor sale. Ea se alimentează,

după cum se știe, dintr-un fond „clasic“, tradițional-mitologic, de teme literare. Un „centaur“ este pentru Maurice de Guérin o figură mitologică literară, sugestivă, simbolică și nimic mai mult. Paul Valéry îl prefătează în același spirit în *Petite lettre sur les mythes* (1928). Aceasta din urmă avea de altfel și conștiința literaturizării progresive a miturilor: „Cărțile au amplificat miturile, iar câteva mituri erau (la început n.n.) de ajuns“ (*Traité du Narcisse*, 1891). Astfel de idei au longevitatea și tenacitatea lor. Le reîntâlnim, în continuare, mai peste tot: în simbolismul și avangarda rusă (A. Bely), simbolismul anglo-saxon (W. B. Yeats preconiza restaurarea literaturii prin mit), teatrul de avangardă francez (A. Artaud etc.).⁶⁴ S-ar spune că o formă originară a literaturii, redescoperită și propusă cu inocență ca o metodă sigură de regenerare, se întoarce asupra literaturii însăși.

Sub influența „psihologiei profunzimilor“, a școlii lui C. G. Jung și a prelungerilor sale critico-literare, se ajunge la un adevărat „mitocentrism“.⁶⁵ Este încă una din modele culturale occidentale ale epocii, chiar dacă circulația sa se constată mai ales în mediile specializate. Bine implantată în Europa, dar și cu importante ecouri pe noul continent (cu un reprezentant de prestigiu: N. Frye, de care am amintit), această „modă critică“ prezintă aspecte diverse. În linii mari se pot distinge trei categorii de studii sau cel puțin de preocupări mitico-literare. Și ele își au locul lor, pe diferite trepte, în „literatura critică“ a secolului 20.

a. La nivelul cel mai de jos, intervine recuperarea istorico-literară, pozitivistă și „comparatistă“. Mitul este studiat ca o temă literară, în timp și spațiu, prin cercetări tradiționale de „tematologie“. Se pot da destule exemple monografice: mitul „metamorfozei“ (P. Brunel), al lui Don Juan (J. Rousset), prezența miturilor și mitologiilor în literatura franceză“ (P. Albouy) etc. etc. Termenul consacrat pentru astfel de cercetări este, evident, „mitocritica“ și ea cunoaște și un început de teoretizare,⁷⁰ Discursul este de tip sorbonard, nu extrem de sugestiv.

b. Ceea ce s-a numit „noua critică“ — vast receptacol terminologic pentru toate noile orientări ale studiilor literare ale epocii — nu putea să nu integreze și chiar să exploateze, în felul său, și problematica mitului. De ea dorește să se delimiteze, în mod limpede, ceea ce s-a (auto)denumit „mit-analiza“. Reprezentantul cel mai autorizat, G. Durand, cu lucrări serioase despre *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* (1969), îi prescrie ca obiectiv „descifrarea mari-

lor orientări mitice ale momentelor istorice și culturale colective".⁷¹

Aceste mituri colective tind constant să iasă din anonimat prin individualizare și particularizare literară. Punctul final a fost denumit și studiat, tot în această perioadă, sub eticheta de „mit personal” (Charles Mauron, 1963). Studiul acestor fenomene este asimilat de noua disciplină denumită „psihocritică”. Se observă imediat extrema elasticitate și dilatare a noțiunii de „mit”. Ea tinde să se aplice, în mod nediscriminat, tuturor formelor vieții moderne traduse în limbaj vizual, imagistic, predominant publicitar, de circulație și asimilare colectivă. Cinematograful și T.V. sunt cei mai activi propagatori ai acestor „mituri”: de la vedetele ecranului la vampa *sex simbol* și sportivul de performanță, de la spionul „cârțită” la gangsterul de cea mai înaltă calificare profesională. Produsele de mare consum ale lui *affluent society* sunt și ele propagate până la saturație.

c. Modul cum „noua critică” asimilează noțiunile de „sacru” și „mit”, în toate variantele sale, definește probabil studiul cel mai de jos al acestei recuperări imprevizibile. Într-un fel, este chiar amuzant (și în tot cazul semnificativ!) să constăți cum unii critici, care după ce au trecut prin toate modele de mare succes ale epocii, ajung să descopere și valorile religioase („perimate”) ale literaturii și scrierii. Amatorismul, diletantismul, vulgarizarea, ca și recunoașterea obiectivă a unor evidente, și, mai ales, preocuparea permanentă de a fi *à la page*, formează un amestec foarte caracteristic de modernitate și mondenitate intelectuală „post-modernă”.

Stilul adesea extrem de tehnic, esoteric, criptografic, „jargonard” al multor studii de acest tip pare voit „antiprofan”, inițiativ. Existența interpretărilor multiple, indemonstrabile, devine la rândul său posibilă în cadrul „criticii esoterice”.⁷² Dar când citești că analiza structural-formală nu poate, în anumite cazuri, „rămâne dincoace (*en deçà*) de mesajul religios” (R. Barthes),⁷³ astfel de teze echivalează cu o adevărată... abjurare sau apostazie formalistă. M. Blanchot revine și el asupra „alianței” dintre poezie și sacru. El are noțiunea „geniului profetic” și a „funcției profetice” a poeziei și este convins că poezia „mai mult ca niciodată este atașată unei concepții magice a artei”⁷⁴ etc. Am putea cita și din A. J. Greimas, dar este inutil. O serie de alte referințe precise vorbesc de sacralizarea limbajului și scriiturii. Există și un „limbaj al zeilor” și poemul exprimă tocmai această nostalgie *innomable* (M. Blanchot).⁷⁵ După cum există și un „discurs

al magiei". Și în măsura în care magia este o acțiune prin limbaj, „orice cuvânt este magie" (T. Todorov).⁷⁶ Orice discurs are deci și o dimensiune magică. Sacralitatea se menține în actualitate chiar și în zonele cele mai imprevizibile, redefinită și reinterpretată în limbaj critic hipermodernizat.

7. Toate aceste analize, teoretizări și accepții se concentrează într-o definiție de sinteză a *literaturii sacre* reprezentativă pentru spiritul secolului 20. Trei note esențiale sunt, în general, recunoscute: 1. „Literatura sacră" are ca punct de plecare, izvor de inspirație etc., sentimentul religios (în totalitatea morfologiei sale); 2. Ea are un conținut esențial religios (mituri, simboluri, teme); 3. Produce o emoție religioasă total diferită de cea „estetică", fără însă a o exclude, dar pe care o asimilează și o reconverteste în spiritul său. Acesta este punctul final. O astfel de definiție are și calitatea de a fi acceptată atât de credincioșii militanți cât și de spiritele critice laice. În același timp, ea este și foarte tradițională. Din acest punct de vedere, „literatura sacră" reprezintă un adevărat „caz" exemplar pentru întreaga structură invariantă a „ideii de literatură". Acest element (sacralitatea) nu poate fi deci exclus, în nici o perioadă istorică, din schema și accepția globală a definiției literaturii.

Modul cum se configurează, din perspectiva sacralității, pe întreaga durată a secolului 20, duce la câteva concluzii esențiale:

a. Progresul cel mai important — și într-un sens definitiv — este adus de studiile consacrate originii și fondului mitologic al literaturii. Ea este definită, analizată (și implicit „recomandată" cu insistență) ca „descendentă" directă a mitologiei. Mitul este unanim considerat ca principiul originar și structurant al literaturii. Istoricii religiilor aduc în acest domeniu contribuții esențiale, doar preluate și generalizate de critici cu viziune tipologică și arhetipală a literaturii. Corespondentul european al lui N. Frye ar fi, într-un sens, Roger Caillois, care-l anticipează (*Le mythe et l'homme*, 1938).

Din acest punct de vedere, chiar dacă nu totdeauna de o mare originalitate, nivelul percepției acestor texte critice este superior viziunii fragmentariste, formaliste, pur lingvistice, a literaturii. Un număr considerabil de colocvii, culegeri colective, monografii (din care am citat doar o foarte mică parte și exclusiv cu titlul de eșantion) studiază „semnificația mitului în critica modernă".⁷⁷ Evident, apare în această zonă (originar foarte tehnică și severă) și pericolul degradării și popularizării publiciste. O formulă ca *Mitul literaturii*⁷⁸

nu spune, de fapt, mare lucru, în afară de geneza mitologică a literaturii și, mai ales despre prestigiul său evasi-mistic, evasi-inițiat, în unele medii literare. Alte formule (gen *mithème*, *mithologème* etc.). exprimă alt gen de recuperare (structuralisto-semiotice) nu mai puțin la modă. Ele vin și pleacă.

b. Considerarea literaturii ca „formă a sacralului“ are o deosebită priză și în mediile critico-filologice apropiate gândirii religioase. Constituirea unei teorii creștine a literaturii, esteticii creștine și criticii teologice devine un obiectiv, inclusiv peste ocean, în facultățile de teologie, la catedrele de istoria religiilor, nu rareori și în spirit de emulație confesională. Definițiile sunt mistice, teologice sau metafizice. Charles Du Bos se întreabă în deceniul patru *Ce este literatura?* și dă un răspuns coerent din perspectivă mistică, dar care deconcentrează prin insolitul contextului: „Literatura este gândirea care ajunge la frumusețe în (pătrunsă de *n.n.*) lumină“.⁷⁹ Alte formule ca „incarnația verbului“, „adevărul prin verb“ etc. păstrează ceva din suflul mistic original. Preocuparea de bază este, la același critic, *Du spirituel dans l'ordre littéraire* (1967). O regăsim tradusă în termeni ontologici la metafizicieni de diferite orientări (J. Maritain, L. Lavelle, M. Heidegger. *Wozu Dichter in dürftiger Zeit?*, 1946) etc. Relațiile dintre poezie și mistică, poezie și ocultism, poezie și prezența divină interesează critici literari importanți ca A. Béguin și M. Raymond. Ei sunt puțin frecvențați și cunoscuți la noi sub acest aspect.

Un adevărat reducăționism esoteric se întâlnește la G. Evola și R. Guénon, preocupați să înscrie și literatura în marea „tradiție“ revelată, apoi distrusă de „regnul cantității“ (1945), considerat specific epocii moderne. Dar la acest nivel speculativ, literatura și-a pierdut de mult specificitatea. Într-o perioadă în care esoterismul și ocultismul de mare succes aparțin, în mod evident, categoriei degradate a „misticilor inferioare“,⁸⁵ cum poate fi delimitată totuși emoția mistică autentică de afectare, iluzionare, sau pur și simplu de moda literară spiritualistă? Există pseudo-mistere, dar în cazuri precise și o aspirație profundă spre „literatura ce ne oferă într-adevăr lumea misterului, pe care — mărturisește și M. Proust — n-o mai găseam în ea“.⁸⁰ O recunoaștere, în plus, și de mare prestigiu, că literatura se înscrie, într-adevăr, în mod organic și în orizontul misterului.

c. Prin cercetările istoriografice și, în general, academice, în jurul istoriei sentimentului religios și formelor sale lite-

rare, a relațiilor dintre poezie și religie, de tipul istoriei culturale sau istorico-literare, revenim pe un teren mai sigur. Sunt de amintit, în primul rând, două masive sinteze: *Histoire littéraire du sentiment religieux en France* de H. Bremond (1916—1931) și *Religious Trends in English Poetry* de Hoxie N. Fairchild (1939—1968). Literatura constituie un document religios, interpretat de un „cititor creștin“. Noțiunea apare în acest context. Perspectiva este însă răsturnată: studiul literaturii ajută exegezei religioase și nu invers. Din care cauză, necesitatea unei metodologii cât mai precise se impune.⁸¹ Tema este reluată și sistematizată în cvasi-totalitatea sintezelor și „enciclopediilor religiei“. (Ultima: „editor în chief“ Mircea Eliade, 1987). Indiciu precis de asimilare și „clasare“ teoretico-istorică.

Mai multe straturi semantice se observă, în sfârșit, în mod inevitabil, urmărind și circulația sensurilor *literaturii sacre* în cultura română. Doar câteva repere sumare, de strictă orientare, în cadrul schemei generale. Istoricii literari, în special ai perioadei vechi, vorbesc în mod curent de „literatură religioasă“, în sens clasic, universal: scrisă de clerici, pentru clerici și mireni, cu conținut religios etc. Când preocupările în jurul filozofiei religiei apar și la noi, începând din deceniul trei, inițiate de Nae Ionescu, întâlnim în prelegerile și articolele sale formule și accepții nu mai puțin curente: „literatură mistică“, „literatură teologică“, „literatură filozofică religioasă“ etc.

Aspecte interesante, chiar surprinzătoare, întâlnim însă, în zone de penumbră, marginale, încă de la începutul secolului. Cap de serie este, indiscutabil, Alexandru Macedonski. El avea limpede (1902) noțiunea precisă a ocultării și sacralizării literaturii, amestec de „estetism“ inițiativ și emoție absolută a artei substrasă poluării profane.^{A26} O etapă importantă este parcursă între cele două războaie, prin afirmarea puternică a curentului ortodox de la *Gândirea*. O definiție de Radu Dragnea (1921): „Literatura este, la noi, ortodocșii, un reflex al logosului mistic, încarnarea verbului în artă, de pe urma practicii milenare a «Cuvântului» în cele religioase“.^{A27} Poezia religioasă a lui T. Arghezi este și mai notabilă. *Psalmii* săi oferă, probabil, piesa de cea mai mare rezistență a poe-

ziei autentice religioase românești. Poetul evocă și mai târziu (*Cântare Omului*, 1956), „literele secrete” și „cartea închisă”, sacră, ermetică. Și Ion Barbu este citabil prin *Oul dogmatic* și alte texte. Concepția se rafinează și ajunge într-un punct înalt la L. Blaga (*Artă și valoare*, 1939; *Religie și spirit*, 1942). Dar, foarte semnificativ, deși filozoful avea noțiunea creatorului-demiurg, a divinității creatoare, literatura nu figurează în sistemul său printre modurile de exprimare ale religiozității. De altfel, „opera de artă nu e deloc menită să ne transpună în orizontul propriu al divinității”. Ea păstrează „autonomia” sa. În același timp, respectul pentru „absolut, transcendent, divinitate, Marele Anonim”⁸² rămâne întreg.

Un alt nivel și stil de percepție este reprezentat de studiile sistematice de estetică, de tipologia sacralului (arhetipuri, mituri, simboluri) și, în general, de totalitatea referințelor istorico-literare și filologice despre originile religioase ale literaturii. *Estetica* lui T. Vianu (1934—1935) este, sub acest aspect, ilustrativă prin capitolul *Arta și religia*, documentat la nivelul epocii. M. Eliade, îndeosebi, aprofundează prin cercetări extinse o gamă vastă de relații sacro-mitologice-literare. Le-am amintit de mai multe ori, încercând și o primă sistematizare și evaluare a acestor rezultate într-o perioadă (1980) când astfel de „recuperări” nu erau deloc ușoare.⁸³ În zona filozofiei clasice, lucrurile erau, din ferice, mult mai simple. D. M. Pippidi, C. Balmuş, apoi M. Naşa au vorbit cu competență, în diferite împrejurări, în legătură cu originile tragediei grecești, despre interpretările moderne bremondiane ale *katharsis*-ului aristotelic etc. De „creație”, ca experiență religioasă, irațională, mistică, tradițională, ne-am ocupat, de asemenea, în cadrul unui mic efort de clarificare terminologică, din păcate căzut și el în gol.⁸⁴ N-am fost, bineînțeles, singurii. Ion Biberi, vorbind despre poezie, Ion Pop, în studiile sale despre avangarda literară, evocă „magia” și „misterul”, „alchimia”, „mitologizarea” și chiar „mediumnitatea” creației.

Ateismul militant al perioadei comunist-ceaușiste, care a eliminat în mod radical orice actualizare a acestor concepte, în definitiv foarte clasice, a avut drept urmare, după 1989, un efect invers, la fel de negativ. O mare vogă mitic-eliadistă, ocultistă, amatoristică, de mistică dubioasă, evident neofită, era într-un sens inevitabilă. Ceea ce nu înseamnă că luciditatea și spiritul critic ar trebui să dispară. Se pot cita numeroase texte, începând cu o dezlănătă și puțin competentă parafrază, în stil verbal, diluat, divagant, a ideilor lui M. Eli-

ade (Petre Țuțea).⁸⁵ René Guénon este și el prezent prin vechi discipoli (V. Lovinescu). Se publică studii cam precipitate și despre aspectele sacralului în *Craii de Curtea-Vechă* sau în teatrul absurdului, pentru a da doar două exemple. Mai înainte, un text tehnic despre *mandala* descoperită și la M. Eminescu.⁸⁶ Lecturi arhetipologice și mitologice, despre poet face, în mai multe rânduri, Ioan Petru Culianu.⁸⁷ Abia de la acest nivel se poate vorbi, și la noi, de un început de „mitocritică” serioasă.

Era de așteptat ca, tot după 1989, să se înregistreze și unele cercetări despre terminologia și structura *literaturii sacre*. Realitatea este însă diametral opusă. Un început al nostru (din 1987) era — într-un fel firesc — să rămână obscur.⁸⁹ Dar în afara unui mic text, dens și exact, de Dan Ciachir, *Literatura și credința* (1991), nu se poate cita nici în perioada actuală... nimic. Situație anormală. Concluzia autorului — îndreptățită și anticipată, cum am văzut, de întreaga cultură europeană — este că „dacă nu e valoroasă sub aspect estetic, o operă de artă nu convinge nici spiritual”. Sunt respinși și „versificatorii aghiografi”.⁹⁰ Pe bună dreptate.

Literatura, eseistica și filozofia de inspirație religioasă ortodoxă (Nae Ionescu, M. Vulcănescu, redescoperit, N. Steinhart, supralicitat etc.) nu intră în preocupările de față. Semnalăm, în trecere, doar o antologie de poezie religioasă (1992), realizată fără mari scrupule filologice.⁹⁰ Nu ne rețin nici unele polemici în jurul „militantismului Bisericii”. Ele continuă în felul lor (în bună parte și în mod degradat) vechea tradiție a „*Cărților de afurisenie*” sau de *blesteme*, scoase la lumină cu decenii în urmă.⁹¹ O contribuție românească la dosarul „sacru și profan”.

4. LITERATURA PROFANĂ

1. Opusul *literaturii sacre*, sub toate aspectele, este *literatura profană*. Conceptul, structura, tendința și valorile sale se diferențiază și neagă în mod esențial, sub toate formele, ideea de sacralitate. Doar contestând-o, în mod direct sau indirect, *literatura profană* sau *laică* poate fi gândită, constituită și practică. Numai desacralizarea și demitizarea, integrală și activă, o fac posibilă. Operație deloc simplă totuși, deoarece sacralitatea continuă să opună o rezistență ireductibilă, oricât de categorică ar fi această opoziție și antiteză

sacru/profan, care se dovedește reală și permanentă. Micul studiu al lui Mircea Eliade, de mare succes, *Das Heilige und das Profane* (1957) sintetizează și popularizează, în diferite limbi, această problemă crucială.

Ea nu ne interesează totuși, în cadrul de față, decât în măsura în care ne ajută să înțelegem modul cum se formează și se justifică, și în secolul 20, ideea de *literatură profană*. S-au adus mai multe argumente în favoarea supraviețuirii sacrului în lumea modernă. Cea mai abilă (și „credibilă“ într-un fel) este teza interferenței transcendenței/imanenței, pe care „psihologia profunzimilor“ (C. G. Jung și școala sa, dar nu numai) o explică prin teza *le retour du refoulé*^{A1} devenit adevărat clișeu publicistic. Varianta cea mai ingenioasă de „salvare“ cu orice preț a „sacrului“, într-o astfel de perspectivă, este teza „camuflării“ în „profan“. Heraldul său este același Mircea Eliade, idee formulată și reluată, cu multă insistență, în numeroase texte și contexte.

Nu stă în intenția noastră de a evoca — fie și sumar — toate aspectele și definițiile desacralizării sau, altfel spus, ale secularizării omului și lumii moderne. De la „Dumnezeu este mort“ al lui Nietzsche, până la așa numitele „teologii ateiste contemporane“, americane în speță. Procesul este general, incontestabil și, după toate aparențele, ireversibil. „Omul istoric“ — fenomen recunoscut în cercuri diferite, nu numai marxiste — a „ales“, pare-se definitiv, profanul. Procesul desacralizării nu atinge de altfel numai lumea creștină. Ceea ce s-a numit *Säkularzeit* se constată peste tot, în proporții foarte variate, în timp și spațiu. Istoria religiei însăși poate fi „citită“ și ca istoria rezistențelor la „sacru“. Fenomenul demitizării a fost de altfel surprins încă în antichitate și studiat cu erudiție. S-a pus și întrebarea: „Grecii au crezut în miturile lor“? Că a existat în orice caz un ateism antic este un fapt bine scos în evidență.^{A2}

Consecințele literare, mai bine spus implicațiile asupra spiritului literar ale desacralizării, sunt foarte importante. Ele ne fac să înțelegem, tot mai în profunzime, nu numai una din constantele ideii de literatură — regăsită într-o formă sau alta pe întregul traseu al acestei *Biografii* —, dar și ceea ce trece drept „conștiința modernă a literaturii“. Epurarea sa de elemente „extra-terestre“ (mistice, metafizice), degradarea, ignorarea sau contestarea oricărei revelații, gnoze ori simbolistici, are ca prim efect emanciparea și deci eliberarea de orice constrângere și formă de canonizare. Libertatea literaturii devine în felul acesta o posibilitate reală, cu

imense consecințe creatoare. „Jocul“ (să ne amintim și de J. Huizinga), spiritul critic, raționalitatea, deziluzionarea, luciditatea ficțiunii și a nonficțiunii literare devin în același timp nu numai posibile, dar și asumate deschis și intens teoretizate.

Memoria mitică, primordială, înlocuită prin cea istorică, face totodată posibilă „camuflarea motivelor și personajelor mitice“, prin introducerea și reactivarea lor în cadrul unor scenarii epice profane, *saga*, povești fantastice etc.¹ Are loc, într-adevăr, o degradare și banalizare, echivalentă cu o „estetizare“, dar fecundă, a elementelor religioase. Trecerea de la „esoteric“ la „exoteric“ elimină efectiv „misterul“, dublul limbaj inițiativ. Ea face în același timp posibilă expresia, accepția și interpretarea personală și, de foarte multe ori, refuzul oricărui „mesaj“ transcendent, spiritual. Literatura devine în felul acesta agnostică, gratuită, formalizată. Din aceleași motive, eul poetic, depășind radical starea de grație și revelație, devine orgolios, egocentric, plin de amor propriu și de conștiință demiurgică bine personalizată. Literatura, mai ales în secolul 20, nu mai este, nici pe departe, mesagerul și interpretul „muzei“, „zeilor“, „divinității“, ci doar purtătoarea propriului său mesaj „autotelic“. Spiritul laic face deci nu numai posibilă, dar consolidează din plin și autonomia și specificul literaturii. Acest proces esențial a fost evocat pe larg, și cu toată documentarea necesară, în volumul anterior al acestei lucrări, consacrat aspectelor „specifiste“ ale secolului 20.^{A3}

Dintr-o perspectivă foarte schematică asupra studiilor, cu implicații literare directe, dedicate acestei probleme, se pot reține trei categorii de concluzii: a. Cele mai multe constată, în spirit obiectivist, pozitivist chiar, completa separare dintre domeniul sacru și profan. Despre tipologia și analizele lui Mircea Eliade am amintit. Sacrul, ontologic vorbind, este „adevărat“, profanul „fals“.^{A4} Ceea ce din punct de vedere strict literar (autonomist, specifist) nu reprezintă cătuși de puțin un „defect“. Un fapt este însă sigur: între drama sacră și profană, de pildă, „distanța (este) incomensurabilă“. La fel, mai înainte, între *Kultursprache* și *Profansprache*.³ Disociere curentă și la critici importanți ca T. S. Eliot ori N. Frye. Ea formează și obiect de studii monografice, tip „teză de doctorat“; b. Mai mult decât o disociere, se poate vorbi și de un adevărat „conflict“. Domeniile sunt profund antagoniste, concurente și ireconciliabile. Temă, și aceasta, studiată atent; c. Fenomenologia spiritului și a expresiei distinge, în

sfârșit, naturi, „esențe“, „structuri“ radical separate. B. Croce (referință de tip tradițional) amintește, în deceniul patru, că între „expresia religioasă“ și „artistică“, în general, nu există nici o afinitate. Sentimentul religios este absorbit și, chiar prin acest fapt, „moare în poezie“.⁶

2. Suntem, în felul acesta, pregătiți să înțelegem mai bine sensurile pe care studiile secolului 20 le dau ideii de *literatură profană*. Ele sunt curente în întreaga sferă a reflexiei, criticii și istoriei literare contemporane. În domeniul francez, un „eșantion“ de prestigiu, M. Proust — pornind de la J. Ruskin — folosește termenii de „literatură profană“ și „sacră“, în același timp clasică și creștină.⁷ Corespondenții săi sunt „literaturile clericale“ și „literaturile laice“, categorii prezente în studiile de literatură generală (Etiemble, de ex.),⁸ enciclopedii și dicționare literare etc. Între *literatura lettrée* și *profane* există o solidarizare semantică deplină. Expresiile engleze corespunzătoare sunt *secular scripture* (precum la N. Frye),⁹ *secular script* sau *secular literature* (referințe curente, multiple). În „germanistică“, *Weltliteratur* și *Profanliteratur* sunt nu mai puțin răspândite. La fel, *Profan-dichtung*. O tipologie sociologică reține și ea categorii echivalente: *Sakrale, höfische, bürgerliche Kunst*.¹⁰ Arta „burgheză“ este esențial „profană“ sau „laică“.

Ideea *literaturii profane* a devenit extrem de importantă, esențială chiar, deoarece, pentru conștiința literară curentă a secolului 20, literatura este laică prin definiție. Aceasta și nu alta este accepția actuală, generală, cel mai adesea latentă, tacită — dar de departe dominantă — a literaturii. Notele literaturii profane, laice, sunt, în esență, ale literaturii în genere. Cele două noțiuni se suprapun până la identificare. Acest reduționism spontan, empiric în primul rând, este expresia directă a laicizării spiritului modern. Când „literatura“ trece cu dezinvoltură și totală indiferență dincolo de mistică și, în genere, de orice prioritate a temei religioase și nu vedem decât „literatură“ într-un text considerat drept „sacru“, este indiciul cel mai sigur de dispariție a sentimentului religios și de secularizare integrală a literaturii.

O privire cât de sumară pe harta criticii actuale dovedește că aceasta este realitatea: „... *literatura*, în sensul actual al termenului, profană etc.“ (Denis de Rougemont)^{A5} prezintă convingerea generală. „Canonul“ literar fundamental, în cultura occidentală actuală, este cel secular.¹¹ Și fenomenul nu este neapărat modern: secularizarea romanului a început de fapt încă acum trei secole (T. S. Eliot).¹² La nivel

formal, structural, axiologic etc. literatura este considerată — se știe — o creație „autonomă“. Deci radical disociată și de formele sacralității. „Cuvântul mistic este doar un pretext“.¹³ Ideea de „text sacru“ și „geniu divin“ au ieșit, în această sferă, total din circulație. Tema religioasă devine doar o temă oarecare, printre multe altele.¹⁴ Desacralizarea și demitizarea au drept rezultat esențial „principiul formal sau constructivist al literaturii“ (N. Frye).¹⁵ Inspirația și mesajul divin și-au încetat existența „literară“. Am intrat într-o perioadă de laicizare totală. Este „epoca omului“, profund „lumească“, de *mondanità* integrală, inclusiv a literaturii.^{15bis}

Indiciul, probabil cel mai semnificativ, al acestor schimbări de „paradigmă“, al trecerii radicale de la sacru la profan, este dat de recunoașterea sa și de specialiștii cei mai competenți în materie: istoricii religiilor. Cazul cel mai familiar nouă este, bineînțeles, tot al lui Mircea Eliade. El este interesant și prin alte două aspecte. Observațiile sale despre desacralizarea și laicizarea literaturii pleacă doar de la analiza immanentă a textelor, dintr-o perspectivă istorică, critico-literară și mai ales inductivă. El nu are în vedere și evoluția și stadiul teoriilor și conceptelor actuale despre ideea de literatură. Nivelul considerațiilor sale este, așa-zicând, exclusiv empiric. În al doilea rând, etapele observațiilor și generalizărilor sale sunt, efectiv, paradigmatic, exemplare și semnificative pentru întregul proces istoric al „secularizării literaturii“. Am urmărit într-un studiu special etapele acestei evoluții.¹⁶

O concluzie de ordin general se desprinde cu toată claritatea: secularizarea literaturii reprezintă, între multe altele, și un fenomen tipic de profundă criză religioasă. El a fost de altfel scos adesea în evidență. Declinul sensibilității religioase este incontestabil.¹⁷ Până și un fervent al sacralității ca Mircea Eliade ajunge, dezabuzat, la aceeași concluzie: „Ceea ce știm sigur este că formulele viitoare ale experiențelor religioase vor fi cu totul diferite de cele pe care le cunoaștem prin creștinism, iudaism, islamism și care sunt fosilizate, desuete și golite de sens“.¹⁸ Se poate pune deci, în trecere, și întrebarea ce ne privește în mod direct: ce sens și mai ales ce viitor și autenticitate reală mai pot avea și la noi diferitele încercări de reactivare ale sentimentului religios? Chiar și după o tristă perioadă de ateism militant, primar și agresiv, anterioară lui 1989?

3. O definiție limpede, analitică și descriptivă, mai ales, a literaturii profane lipsește în teoria literară a secolului 20.

Faptul se explică, pe de o parte, prin absorbirea și asimilarea integrală a ideii de *literatură profană* în cea de *literatură* pur și simplu. Definiția sa pune și rezolvă toate problemele. Pe de alta, marele progrese ale fenomenologiei și istoriei religiilor, în general, demonstrează nu numai persistența și rezistența sacralității în cultura modernă, dar și imposibilitatea delimitării riguroase dintre „domeniul sacru și profan“, inclusiv în literatură. De unde rezultă că ideea de *literatură profană* se dovedește, în mod inevitabil, plină de ambiguități și interferențe, de condiționări și recuperări reciproce în dublu sens. Multe consecințe sunt importante.

Dacă nu există — analizele lui R. Otto din *Das Heilige* o dovedesc — un *numinos* pur, cel puțin în formele sale „inculte“, „exterioare“, nu poate fi posibilă nici „profanarea“ integrală a literaturii. Ea se dovedește un mit sau un postulat. O anumită nevoie de sacralizare, de „mister al creației“, de „ocultare“ și „inițiere“ literară, chiar dacă în forme extremi de variate și adesea degradate, voite sau nu, persistă și se face mereu simțită. Între „frumusețea sacră și profană“, fie și bine delimitate, există totuși corespondențe și chiar o anume „colaborare“. ¹⁹ O concluzie se desprinde: conștiința teoretică a literaturii se laicizează mult mai greu (și de fapt niciodată integral) decât realizarea formal-empirică, practică, a literaturii propriu-zise. Cea dintâi este de fapt tardivă, intermitentă și, într-un anume sens, elitistă. Pentru conștiința literară modernă, curentă, în acțiune, prezența și cu atât mai puțin intervenția divinității nu mai constituie o preocupare teoretică, un obiect de reflexie. Problema și-a pierdut mult din actualitatea cotidiană.

Ceea ce nu înseamnă că o serie de studii și fenomene literare actuale nu pun în lumină, în continuare, diferite forme de coexistență și chiar de interferență sacro-profane. „Fabula“, „mitul“ sunt impregnate de *numinos* (demonstrează același R. Otto) încă din stadiul lor originar, incipient. În drama antică, distincția între ritualul religios propriu-zis și recitarea „dramatică“ (inclusiv intervenția și colaborarea „prezentatorului“) este extrem de greu de stabilit. ²⁰ Variante poetizate sau integral poetice ale reprezentărilor mitologice-tip și ale altor scenarii religioase introduc „influențe“, care le modifică adesea structura. ²¹ Starea mistică și libertatea de spirit — inclusiv a imaginației — pot, în orice caz, să coexiste. Fiorul religios nu exclude, în toate împrejurările, emoția estetică. ²² Forme așa-zicând „mixte“ sunt posibile. Coexistența și alternanța credinței și impietății sunt bine atestate și în

cultura populară a evului mediu.²³ Sentimentul religios transmise literaturii o concepție generală despre lume, un principiu de coerență. Opera literară îl integrează structurile sale sub forma unui „model“ latent de coagulare și organizare.

A considera literatura ca un „substitut al religiei“, a o privi chiar ca „religia noastră“, a epocii moderne, constituie deci încă o formă de recuperare „profană“ a religiozității. Teza este combătută (T. S. Eliot)²⁴ sau acceptată (I. A. Richards),²⁵ în special în critica anglo-saxonă. Este totuși un indiciu că o astfel de „uzurpare“ a locului religiei în viața spirituală modernă de către literatură și poezie este posibilă și adesea acceptabilă.

Poate cel mai bun exemplu al acestei mentalități literare sacro-profane este oferit de lectura și studiul „Bibliei ca literatură“. Și această temă este specifică mai ales criticii anglo-saxone contemporane. Disociată de „valoarea religioasă“, Biblia este văzută, în primul rând, ca una din „colecțiile cele mai mari de literatură din lume“. Ea conține cel puțin cinci categorii distincte de opere: 1. narrative; 2. poetice; 3. opere profetice în proză; 4. opere de literatură „săpientială“, de înțelepciune, proverbe; 5. apocalipse.²⁵ Biblia constituie prototipul cărții totale — vom reveni asupra acestui aspect al literaturii ca totalitate și enciclopedie (III, 1, 4) —, dar și o adevărată „operă literară“, citită și analizată după „standarde laice“, literare și critice. N. Frye este un nume de referință în acest sens.²⁶ Se pot aminti însă și altele.²⁷

Încadrările categoriale adesea diferă (nu mai încărcăm pagina cu referințe precise): „texte neficționale“, „artă narativă“, „retorică creștină“, „limbajul evangheliei“ etc. etc. Semnificativ rămâne însă întreg acest efort de recuperare și integrare al textului sacru prin excelență în ordinea strict textuală și estetic-literară a literaturii. Disociere rațională a valorilor? Sau „camuflare“ abilă a sacrului în forme acceptabile conștiinței literare moderne, profund laicizate? Astfel de soluții ambigue au cel puțin avantajul de a satisface pe toată lumea. Inclusiv pe... „biograful“ ideii de literatură, care poate include și acest aspect, cu bune argumente, în structura de bază a acestei idei.

4. O serie de alte indicii dau un conținut și mai precis noțiunii de *literatură profană*. De fapt, laicizarea efectivă a literaturii — și a conștiinței sale critice și teoretice — de la acest nivel începe să se producă. Regăsirea mentalității sacro-literare devine tot mai evidentă și definitorie prin că-

teva orientări tipice. Ele echivalează cu adevărate mutații ale spiritului literar.

Poate cea mai importantă este modificarea radicală a concepției despre creație. Dispare complet (cum am amintit) ideea „inspirației divine“, „entuziasmului“, „muzei“, „trăsesei creatoare“ etc. Lucrarea literară se particularizează, se profesionalizează, se raționalizează. Ea urmărește un plan logic și un efect calculat. Patronul acestei „noi“ esteticii este, în secolul trecut, E. Poe, cu a sa bine cunoscută *The Philosophy of Composition* (1846). În mod evident, Paul Valéry, direct sau indirect, o continuă. Poetul francez „roșește la ideea de a fi Pitia“, de a scrie deci în stare de exaltare, transă, posedat de geniul poetic al inspirației.²⁸ Avangarda respinge total ideea poetului *vates*. Acesta este înlocuit prin asociațiile hazarului, *happenings*, colaje, scoaterea poemului „din pălărie“ etc. Artistul devine propriul său, „zeu“ sau „idol“. „Pictorul — crede G. Apollinaire — trebuie să dea, mai presus de orice, spectacolul propriei sale divinități“. ²⁹ În două cuvinte: psihologia mistică se opune în mod radical procesului creator lucid și programat.

Formele de transmisie orală și scrisă constituie o altă formă de laicizare a literaturii. Studiile specializate, tot mai numeroase în secolul 20, atrag atenția și asupra acestui fenomen. El este universal și bine verificat. Orice circulație orală a unor mituri, legende, parabole religioase etc. introduce, pe parcurs, și elemente de fabulație personală, noi detalii, o altă optică — mai ales — asupra temei și procesului de creație. Unii poeți populari (din epoca actuală) au și pierdut de altfel noțiunea inspirației sacre. Ei nu mai „cred“, de pildă, în „zâne“. ³⁰ Multe formule magice sunt percepute azi, chiar de către publicul popular, doar ca litanii, imagini și efecte stilistice „distractive“, lipsite în orice caz de semnificații religioase.

O desacralizare și mai profundă introduce alfabetizarea, transcrierea folclorului religios prin „demistificarea“, în și prin scris, a caracterului inițiativ originar, echivalentă cu o adevărată divulgare a „secretului magic“. Fenomenul se observă foarte bine, și sub ochii noștri, pe continentul african, ³¹ care cunoaște o intensă alfabetizare. Textul scris, chiar dacă înregistrează oralitatea, devine mai mult sau mai puțin personalizat. Poartă o semnătură, primește o anumită (fie și relativă) identitate de „autor“. Anonimatul creației orale, în orice caz, dispare. Așa-numitele „limbaje secrete“, prin transcriere, devin uneori — într-un sens, cum s-a și spus

de altfel — „amuzamente de literat“. Folosirea unor fragmente ca epigrafe joacă același rol.³²

Marile progrese ale hermeneuticii și interpretărilor textelor sacre consolidează și mai mult conștiința laică a literaturii și legitimarea ideii de *literatură profană*. Hermeneutica, prin însăși orientarea și tehnicile sale de analiză și interpretare, „traduce“ și „explică“ „misterele“. Ea „descifrează“ și, implicit, anulează sau reduce la scară semnificațiile religioase ale textelor. Preocupările filologice, fie și de simplă transcriere, alungă ingenuitatea mistică nativă, ca și sentimentul inocent al repetării temelor sacre. În plus, lectura textelor scrise, care înlocuiește tot mai mult, în secolul 20, transmiterea orală a miturilor și ritualurilor religioase, împinge — prin ea însăși — chiar dacă în proporții foarte variate, la reflexie, analiză și interpretare personală. Acest nivel, așa-zicând „empiric“, este mult depășit de o întreagă avalanșă de explicații raționalist-științifice, de alegorii, mituri, simboluri, „miracole“,³³ descifrări de „limbaje secrete“ și reconstituiri istorice. Toate dovedesc vechimea și permanența secularizării literare.³⁴ Procesul este permanent și cunoaște o curbă ascendentă.

Problema nodală este disocierea radicală *adevărat/fals*. Interpretarea profană este recunoscută ca singura „adevărată“, cea „sacră“ iremediabil „falsă“. Ceea ce nu vrea să spună că, din punct de vedere literar, această „falsitate“ n-ar fi legitimă și chiar fecundă. Ea echivalează cu întreaga lume „fabuloasă“, „fantastică“ sau „supranaturală“ a literaturii, de care vom aminti și mai jos. Dar care nu devine posibilă și teoretic admisibilă decât prin „demitizare“. Problema ajunge, într-un fel, la ordinea zilei, în deceniul șapte. Ea este înțoarsă pe toate fețele în nu puține colocvii și culegeri de studii.³⁵ Reținem foarte rezumativ doar concluziile cele mai generale: miturile se transformă în teme literare, predominant epice, pe care nu o dată le regenerează și le amplifică: sensul lor nu mai este perceput ca exclusiv sau predominant sacru; el poate să exprime și adevăruri psihologice pur umane, realități sociale, informații istorice, orientări ideologice sau chiar satisfacții gratuite.

Ne-am întâlnit și anterior, în secolul 20, cu problema epuizării interpretărilor simbolice. Semn evident de laicizare și în general de disociere a sensurilor și deci a textelor sacre și profane.³⁷ Ceea ce se constituie, cu un bogat aparat de referințe, este o adevărată „hermeneutică a secu-

larizării" (un colocviu internațional pe această temă, de pildă: 3—8 ianuarie 1976, Roma, animat de un specialist în materie, Enrico Castelli).³⁶ Se admite, în general, că orice text poate fi valorizat exclusiv istoric sau literar, că interpretarea „religioasă” a oricăror texte este abuzivă și că traducerea lor în limbaj cotidian și al simțului comun este perfect legitimă. Hermeneutica laică a câștigat, în critică cel puțin, partida. Există, bineînțeles, și un literalism abuziv. Împotriva lui protesta, între alții, și M. Proust, încă la începutul secolului.³⁷ Dar ce se poate spune despre supralicitarea interpretărilor arhetipico-simbolico-mitice și mai abuzive, de care este plină bibliografia epocii noastre? Inclusiv românească, de pură compilație de altfel?

Perspectiva istorică și, în special, rezultatele la care ajunge istoria literară în secolul 20 despre „originea” literaturii confirmă și consolidează același proces de laicizare. Ni se oferă încă o explicație, de alt ordin, nu mai puțin obiectivă, rațională, filologic-documentată, despre „nașterea” literaturii. Sacrul devine nu numai obiect de fenomenologie, dar, în cazul în speță, și de „literaturizare” istoricizată. Fenomenul poate fi urmărit metodic, pe texte. S-a putut vorbi, în felul acesta, chiar de o „schemă normală a oricărei literaturi antice”.³⁸ Trecerea de la magie, incantații, imnuri, rituri sacerdotale la scenarii literare, epice, în speță epopeice (cazul lui Homer în lumea elină). Dar aceeași laicizare inevitabilă a fost observată și în literaturile orientale, egipteană, indiană etc. Peste tot, „ritualul devine literatură”.³⁹

Exemplul cel mai concludent și mai bine studiat, cu rezultate eminente în special în sfera mitologiei indo-europene, este oferit de evoluția și transformarea romanescă a mitului. *Du mythe au roman* (1970) și *Mythe et epopée* (1968—1973) de Georges Dumézil sunt sintezele cele mai concludente și bine elaborate. Sunt puse în lumină câteva aspecte tipice: mitologia romanțată, transpusă în acțiuni și personaje epice; eroi epopeici creați după imaginea zeilor, amalgamarea mai multor mituri într-o nouă sinteză echivalentă cu o nouă compoziție; romanul ca structură literară „lipsită de structură religioasă a mitului” și destinată unei „carriere literare proprii”. Pe urmele sale, Mircea Eliade vorbește în același sens, în repetate rânduri și în formule aproape identice, de „literatura profană”, prin desacralizare progresivă. „Degradarea”, altfel spus separarea dintre „mit” și „narațiune”, ia forma basmului, povestirii, legendei etc.

Fenomenul este important (inclusiv în plan teoretic) și prin demonstrarea existenței unor „invarianți” sau „constante” literare. Historicizarea mitologiei este încă una dintre acestea. Ea se produce atunci când amintirea unor fapte istorice autentice începe să intre în compunerea unor povestiri, când „faptele”, „falsurile” și „fabulele”⁴⁰ sunt tot mai amalgamate și umanizate. A putut fi identificat, în același mod, mecanismul „epopeilor patriotice” sau al mitizării claselor sociale tradiționale la indoeuropeni etc. În spirit independent, și în tot cazul paralel, V. I. Propp ajunge la aceleași rezultate, studiind „rădăcinile istorice ale basmului fantastic”. Folclorizarea, „căderea în folclor”, ilustrează un proces identic. În același timp, poeții reconstruiesc cu elemente mitice și folclorice o „preistorie” legendară. Fenomenul se verifică peste tot: în șamanism, folclorul scandinav („biografiile de vikingi”), ca și în cărțile populare românești.⁴¹ Sfinții creștini devin și ei, în mod inevitabil, „eroi” folclorici etc.

Ceea ce s-a numit „legea descompunerii fantasticului” sau a „degradării fantasticului”⁴² (prin pierderea sau uitarea semnificației originare a unui mit sau simbol) constituie încă o formă invariantă de laicizare a literaturii. Pe de altă parte, se constată o scădere generală a interesului pentru fantastic în conștiința literară contemporană. S-a și spus, de altfel, că la bursa literară fantasticul este tot mai prost „cotat”. Cititorul actual este sceptic și lucid. Ar trebui să creadă în ceea ce citește. Când parcurge un *thriller*, senzaționalul trebuie să pară „real”, „verosimil”. Pe de altă parte, chiar atunci când „literatura fantastică” este cultivată într-un fel sau altul, cititorul n-o mai „ia în serios”. O consideră doar o simplă ficțiune artistico-literară și nimic mai mult. Fantomele devin și tolerabile și agreabile. Specialiștii acestui gen de literatură — chiar dacă recunosc fenomenul misticii degradate — o trec pe seama „fanteziei literare”. Ea devine „scop în sine”, „evaziune”, „seducție a straniului”, propune doar imagini secularizate, *disenchanted*.⁴³ Cazul clasic al acestei situații este transformarea miturilor în basme, *contes de fées*, *fairy tales*, din care semnificațiile mitologice originare au fost complet eliminate. Ele sunt înlocuite cu o lume imaginară, „feerică”, intens poetizată, înconjurată de o aură miraculoasă, paradisiacă. Și această temă a fost îndelung studiată,⁴⁴ inclusiv în perspectivă istorico-literară.

5. Mult mai curente, mai „populare” în multe privințe, sunt — pe întreg parcursul secolului 20 — formele radicale, directe sau indirecte, de laicizare ale conștiinței literare și

implicit sau explicit ale literaturii propriu-zise. Aceste forme coboară pe trepte tot mai degradate și „agresive“ spre un moment zero. Unele faze de interferență și ambiguitate nu lipsesc nici ele. Direcția generală este completa desacralizare a procesului literar sub toate aspectele. În nu puține împrejurări, mânușa pare întoarsă pe dos. Spiritul laic absoarbe și devine un adevărat substitut insidios, un *Erzatz* de re-sacralizare, de re-mitologizare. După interpretarea amintită, astfel de forme de recuperare reprezintă, de fapt, modalități de adaptare și „camuflare“ ale sacralui în condițiile spirituale ale lumii moderne. O soluție în *extremis*, de suprem expedient. S-a și susținut de altfel, (și nu o dată), că fantasticul se poate disimula chiar și în banalitatea cea mai cotidiană (Mircea Eliade). Cultul poeziei pure a fost interpretat, de pildă, ca un „succedaneu al religiei“. ⁴⁵ Estetismul și dandismul snob au fost considerate, încă de la sfârșitul secolului trecut, drept o „religie a artei“. ⁴⁶ S-a vorbit în perioada actuală și de o „religie laică a culturii“. Întreaga „artă pentru artă“ a fost privită ca o „religie“ *à rebours*. ⁴⁷ Ca o ideologie anti-burgheză, cu atât mai mult. Într-o astfel de perspectivă, însăși mistica poate fi recuperată ca o formă a inutilității. Altfel spus, a gratuitității spirituale.

Deși poeziei i s-a contestat adesea, mai ales în secolul nostru, calitatea de a fi religioasă, — chiar dacă sensul revelației divine, cel puțin statistic vorbind, aproape că s-a pierdut — inspirația literară tot mai trece, uneori, drept o stare de „grație profană“, ⁴⁸ iar poeziei încă i se mai recunoaște, prin conținutul său „inefabil“, rezerve de sacralitate. Să ne amintim doar de teoriile despre „poezia pură“ ale abatelui Bremond. Ideea de limbaj pur, nepoluat, absolut, inițiat, fie și în sensul participării la o lume de valori unde profanii n-au acces — Macedonski a avut la noi, se știe, o astfel de intuiție — se păstrează și în unele sfere avangardiste. Limbajele *dada*, *zaum*, *lettriste* etc. sunt și ele, în felul lor, „limbaje secrete“, chiar dacă integral (sau doar aparent) desacralizate.

Demistificarea continuă și pe alte planuri. Ideea însăși de „mit“ suferă o profundă transformare. Demitizarea — de care am amintit — nu constă numai în pierderea caracterului inițiat, exemplar și universal al oricărui *pattern* mitic. El se personalizează. Devine un „mit personal“ (la antipodul oricărui mit de tip colectiv), „social“ sau „ideologic“. O serie de realități specifice lumii occidentale moderne („sex“, „publicitate“, „economie“ etc.) devin „mitice“ în sensul pro-

pagării, niciodată puse în discuție, a unor reprezentări colective „model“, obsedante și imperioase. Personaje literare ilustre, precum miticul Don Juan, sunt metamorfozate în simpli revoltați sau paraziți sociali, impostori, eroi teatrali, „amoral“ etc. Orice aură de „miracol“ din jurul lor a dispărut.⁴⁹ Există până și o ligă... *Blasphèmes et libertés* etc.

Fenomenul „misticilor degradate“ sau „inferioare“⁵⁰ produce diferite surrogate, adesea cu implicații literare, stupefiantele de pildă (H. Michaux etc.), sau pseudognoze, precum dicteul automatic în supraréalism. Locul „muzei“ este luat de inconștientul defulat, incontrolat și incontrolabil. Prin extrapolare, orice subversiune a scriiturii, orice desacralizare a literaturii este considerată, după împrejurări, fie o formă de sacralitate laică,⁵¹ fie un gen de pseudo-*Mythologies* (1957) à rebours, în stilul lui R. Barthes. Culegerea este un repertoriu de teme publicistice moderne considerate „mitice“ prin antifrază. Adesea chiar prin parodiare, uneori involuntară.

Procesul de croziune merge atât de departe încât termenul de „literatură profană“ poate să semnifice, precum la A. Gide (1941), chiar și literatura proastă, de calitate inferioară, *de peu de poids*.⁵² În aceeași zonă, studiul literaturii de masă — problemă asupra căreia vom reveni în volumul următor — echivalează cu „desacralizarea“ literaturii elitare, aulice, „nobile“, „superioare“. Extinderea comunicațiilor de masă joacă aceeași funcție de „laicizare“ extensivă,⁵³ în sensul divulgării masificate de texte. Și în sfera germană, „întrarea“ în istoria literară — altfel spus, ieșirea din anonimatul evasi-inițiat — reprezintă nu mai puțin o formă de *Säkularisierung*.

Rezistența contra „misticismului estetic“ — tipică mai ales marxismului⁵⁴ — îmbracă forme, într-adevăr, tot mai degradate și brutale. Considerarea literaturii ca un simplu mod de „producție“ precum oricare altul, deloc privilegiat, este o „teză“ care, cu nuanțele necesare, se poate într-adevăr susține. Epoca a subliniat-o de altfel cu energie.⁵⁵ Se poate distinge între valoarea de „cult“, de „expoziție“, și „economică“. Sociologismul vulgar (ce „explică“ originea creației literare prin „muncă“) este de domeniul anecdoticii istoriei ideilor literare. A-i opune însă, prin B. Croce, de pildă, în aceeași perioadă, teza „originii fabulelor“ (miturilor, legendelor etc.) respectiv a „creației noi“, original „fantastice“, expresive, irepetabile în fiecare caz în parte,⁵⁵) devine aproape inutil.

O serie de procedee clasice sunt teoretizate și folosite, nu mai puțin, ca metode eficace de desacralizare literară. Ironia

și parodia, între altele, ultima o metodă practică încă din evul mediu. Este și perioada (studiile lui M. Bahtin despre cultura populară a epocii o dovedesc), când se constituie, de altfel, tipologia sacru/profan, simbolizată prin Dumnezeu/dia-vol. Respectiv seriozitate, asceză pe o parte, răs, umor, spi-rit ludic pe de alta. Sprarealismul atinge intensități maxime, inclusiv prin agresiuni anticlericale,⁵⁶ violente. B. Péret, de pildă, scuipă... preoții pe stradă. Orice temă religioasă, chiar bine „scrisă”, este abolită. Ea pur și simplu nici n-ar putea fi măcar citită. „Blasfemul” devine un fel de „gen literar”.⁵⁷ Se propune chiar și o „deconstrucție” a Bibliei, literatură apocrifă atribuită unei... femei.⁵⁸ În formele sale cele mai „civilizate”, laicizarea echivalează cu eliberarea totală a li-teraturii. Desacralizare = libertate literară integrală. Ea poate nega totul, refuza toate dogmele etc. (M. Blanchot).⁵⁹ Despre rebeliunea antireligioasă am amintit și anterior. O „rezis-tență” notabilă se constată îndeosebi doar în zona catolică occidentală (H. Bremond, T. S. Eliot, dar și L. Lavelle etc). De unde și întrebarea: dacă geniile sunt expresii ale divi-nității, marii creatori și scriitori mai pot fi ateï? Istoria li-terară demonstrează că... se poate.

Asimilarea noțiunii de *literatură profană* sau *laică* nu pune — ca și în cazul *literaturii sacre* — nici un fel de pro-bleme speciale când ea începe să circule, în mod inevitabil, și în cultura română. Domeniul de predilecție este, în mod simetric, istoria literaturii vechi, unde se vorbește în mod curent și de „literatura laică românească” sau de „cărțile populare laice”.⁶⁰ Apar însă și reacții critice notabile, cum ar fi de pildă propunerea de a se citi Biblia și cu un ochi „literar” (Paul Zărețopol).⁶¹ Sau precizarea: „Noțiunea este-tică de ocultism n-are nimic de-a face cu ocultismul magic” (G. Călinescu).⁶² Prin asociație de idei amintim și o formulă „americană” a lui Matei Călinescu: „lectura seculară inten-sivă”.⁶³

Poate și mai notabile sunt însă unele irupții ale spiritu-lui laic în literatura actuală propriu-zisă. Ele au scandali-zat până la propunerea, cel puțin insolită, de... anatemi-zare. Deși *Tatăl nostru* a fost parodiat în grecește de Alecu Văcărescu încă din secolul trecut, fără să scandalizeze pe nimeni, *Evangelistii* de Alina Mungiu (1993) s-au bucurat, la sfârșitul secolului 20 — ce-i drept, al tuturor „funden-talismelor” — de un tratament mult mai puțin clement.⁶⁴ Un

personaj biblic „dubios“, Iuda, apare sub formă de alter ego, și în *Eu și celălalt*, tot o piesă de teatru, de Ion Omescu (1992).

Textul cel mai reprezentativ în această direcție — deși foarte rar într-o perioadă de mistagogie dezlănțuită, de mici și mari „inițiați“, de predicatori și arheologi esoterici ai „Daciei hiperboreene“, unde a fost localizat, în sfârșit, „sediul Centrului spiritual suprem“ (Vasile Lovinescu) — este, de departe, *Pentru secularizarea culturii române*, un dens interviu cu Sorin Alexandrescu (1984).⁶⁵ Este o pledoarie energetică pentru depășirea atitudinii sacralizante (citește dogmatizate), scoaterea din istorie, abolirea spiritului critic etc. prin „căutare, libertate, tolerare a dezacordului“, „pluralism al surselor și modelelor“ etc. Secularizarea este cu atât mai salubră cu cât mistagogia se asociază, nu o dată, unui violent obscurantism. Cităm aproape la întâmplare: „Un *inițiat* nu este nevoie măcar să știe carte.“⁶⁶ „Sfântul Petre Țuțea“ este concurat — neloial, să recunoaștem, la el acasă — între mulți alții, și de... Swami Shivananda. Și nu numai de acești yogini de export/import...

Nu este locul evocării controverselor românești ale epocii pe tema laicizării și desacralizării. Unele „recomandări“ ale Consiliului Europei referitoare la legislația despre minoritățile sexuale au provocat — se știe — indignare în unele cercuri foarte „ortodoxe“ și politice rigoriste etc. Dintr-o perspectivă radical ostilă, s-a obiectat și împotriva obligativității învățământului religios în școli. Măsura se opunea concepției statului laic, viguros apărută.⁶⁷ Poziția adversă este moderată și timidă: „Misiunea dascălului de religie, cleric sau laic, este foarte dificilă.“⁶⁸ De semnalat și un text echilibrat despre *Secularizarea și secularism* ce aparține unei înalte fețe bisericești.⁶⁹ Preocuparea rămâne deocamdată marginală. Nu se încadrează publicisticii literare curente.

Implicațiile culturale sunt, în principiu, profunde, dar definiția „românească“ a *literaturii profane* încă nu progresează. O primă încercare, a noastră (1987), de clarificare cu oarecare rigoare a termenului de *literatură profană*, cât și a disocierii *sacru-profăn*, n-a trecut de stadiul bunelor intenții.⁷⁰ Astfel de preocupări cad, la noi, încă în gol. Problema va fi reluată și după 1989, dar în spirit compilativ și destul de confuz.⁷¹ Ceea ce nu înseamnă că noțiunea de „poet“ sau „scriitor laic“ reprezintă o descoperire sau inovație terminologică. A fost folosită, anterior (1967), ocazional, și în legătură cu Dosoftei „poet laic“. ⁷² Apoi, în perioada actuală, cu prilejul unor foarte bune traduceri din *Vechiul Testament*.

Petru Creția, autorul lor, se prezintă doar ca „filolog” și „scriitor laic”.⁷³ Disocierea *sacru/profan* în literatură este, în astfel de cazuri, evidentă. A fost reactualizată recent, din diferite unghiuri publicistice, și într-un număr monografic al revistei *Dilema: Laic și religios* (III, 128, 23—29 iunie 1995).

II. CULTURA LITERATURII

1. DEFINIȚIILE TRADIȚIONALE

Evoluția accepției tradiționale, de bază, a *literaturii*, sinonimă încă de la apariție cu ideea de cultură — cu care se confundă în esență, mai ales până în secolul 18 — este simetrică și asemănătoare, sub multe aspecte, cu a *literaturii sacre și profane*. Cu un plus, deosebit de evident, de atrofiere și „fosilizare”, de dispariție și ieșire, în orice caz, din actualitatea imediată. Ceea ce este sigur: în secolul 20, ideea de *literatură* este, în aparență, complet disociată și separată de ideea de *cultură*. Problema „literaturii” nu mai este centrată, în mod esențial, pe ideea de „cultură” și invers. Despărțirea pare, la suprafață cel puțin, radicală și totală. Și totuși, o anumită formă de supraviețuire se constată în continuare. Definiția profund tradițională a ideii de *literatură* (= *cultură*), cum vom vedea imediat, nu dispăre. Doar că ea îmbracă alte forme, pe care evoluția spiritului literar modern le impune cu necesitate. Este, într-un fel, încă un caz de „metamorfază” și camuflare periodică (și am spune defensivă) a sensului arhetipal, originar, al ideii de *literatură*.

1. Am parcurs în volumele anterioare toate etapele prin care *poezia* se disociază de *literatură*, cu tendința de a o absorbi și „desființa”, de a o înlocui, în orice caz, ca termen specific. În secolul 20, acest proces atinge forme exemplare, pe un fond teoretic bine consolidat, de disociere radicală a valorilor.⁴¹ „Poezia” — *grosso modo* — este naturală, spontană, autentică, intuitivă, irepetabilă, lirică etc., „literatura” este artificială, produsul unui efort de acumulare și educație culturală, predispusă deci spre norme și scheme, în spirit tradițional și imitativ. „Literatura” se simte în permanență trădată, contestată, anulată chiar, în însăși ființa sa. În același timp, ea „știe” că nu se poate constitui și dezvolta

decât în și pe un anume fundal cultural. Acestui proces i s-ar putea da și o explicație „psihanalitică”: literatura, respectiv cultura, devin posibile doar prin „refularea” poeziei. Și invers: „Refularea este la originea gândirii atente, reflexive, abstracte”, a oricărei gândiri coerente. Ea este imposibilă fără un „sistem de inhibiții solide și bine clarificate”.¹ Or, aceste „inhibiții” privesc și impulsunile incontrolabile, subconștiente. La limită, „lirice” sau „poetice”.

De fapt, chiar dacă mai puțin subtilă și formulată în plan pur istoric, explicația este și mai simplă. Încă de la apariția sa, „literatura” a constituit un proces educativ, complex, esențial, adesea doar „plat” didactic. Ea „cultivă” și „civilizează” în același timp. Este ceea ce amintește, nu o dată, B. Croce, dar fără mare ecou în teoria literară contemporană occidentală. În Franța mai ales (foarte implicată în astfel de probleme) esteticianul italian n-a avut, de fapt, niciodată succes. Cu atât mai puțin prin astfel de idei. Ceea ce nu înseamnă că n-are și foarte multă dreptate. Mai ales, în acest caz precis, pe care *Biografia noastră* îl verifică, de altfel, pas cu pas, pe texte, de-a lungul secolelor.

„Expresia literară” este deci unul din elementele civilizației și educației (*simile alla cortesia e al galateo*), prin armonizarea expresiilor „nepoetice” (pasionale, prozaice, oratorice sau excitante). „Poezia” este limba maternă a genului uman, iar „literatura educatoarea sa (*la sua istitutrice*)”, în domeniul „civilizației (*nella civiltà*)”. Este una din tezele de bază din *La Poesia* (1936), reluate și într-o tipologie posteroară: *Poesia, opera di verità, letteratura, opera di civiltà* (1943).² Expresiile spontane, imediate, naturale, devin prin educație „civile”, respectiv, „urbane”, citadin-civilizate. De unde și expresia foarte frecventă în critica italiană a epocii, *civiltà letteraria*, dar care n-a trecut dincolo de granițele peninsulei. Omul cultivat este și civilizat prin definiție, chiar dacă o anume avangardă literară a propus și propagat opusul său: individul rebel, sălbatic, iconoclast etc. Instruirea, în sens larg, prin „litere”, devine supremul atribut al societății civile. Ea nu poate fi decât „cultivată”. Literatura este, în același timp, operă de „cultură” și „civilizație”, produsul și agentul foarte eficace al acestor două valori esențiale ale umanității.

Trebuie subliniat, nu mai puțin, cu toată claritatea, că definițiile actuale, curente, *standard*, ale „culturii” elimină, aproape complet, ideea de „literatură”. Sfera culturală, recunoscută a fi mult mai vastă decât în trecut, tinde să în-

cludă și domeniul „civilizației”. Sau invers. Totul pare să se transforme sau să fie asimilat unui fenomen global de „civilizație”. Nu este însă în intenția noastră de a urmări nici evoluția, nici suprapunerea, mai ales, a celor două noțiuni în perioada actuală. Preocuparea centrală, de ordin antropologic sau sociologic, pierde, în orice caz, din vedere, în mod radical și, se pare, definitiv, „literatura”.

Dacă deschidem, fie și din simplă curiozitate intelectuală, unele studii de sinteză despre semantica și definiția „culturii”, observăm repede această evidentă absență.^{A2} Mai mult: în alte studii (ce-i drept mediocre) suntem puși chiar în gardă să nu confundăm, în nici un caz, „cultura” cu „literatura”.³ Bineînțeles că n-o facem. Dar a ignora complet lunga tradiție istorică, literar-terminologică a culturii este cel puțin curios. Ea se păstrează, totuși, într-un fel, într-o oarecare măsură, ori de câte ori „culturii” îi este asociat termenul de „educație”, *learning* etc. „Definiția” culturii la T. S. Eliot (1948—1972), de pildă, este mult prea largă (nu intrăm în amănunte). Însă faptul de a cupla ideile de *Education and Culture* — oarecum în spiritul „Croce” — nu este deloc neglijabil.⁴ Regăsim aceeași accepție tradițională, fie și în trecere, și în alte dezbateri (1967) pe tema *Kultur und Zivilisation*.⁵ T. Mann folosește și el expresia *Zivilisation* literat, tip specific civilizației occidentale. Bibliografia epocii este imensă, dar ea nu duce la alte concluzii.

Parcurgera sa nu este însă cu totul inutilă din punctul nostru de vedere. Unele accepții moderne ale „culturii” sunt asimilate, într-un fel sau altul, fie și parțial, definițiilor la fel de moderne ale „literaturii”. Aspectul creator, de pildă, este unul dintre acestea. Cultura este o sumă de „activități” și „rezultate” creatoare, deci și „literare”. Cel puțin aceasta era definiția clasică a culturii.⁶ De același tip este și tipologia germană *Volkskultur und Persönlichkeitskultur* (P. Natorp, 1921). Ea disociază între cultura populară-anonimă și cea cultă-personalizată, deci originală etc. Două tipuri de „culturi” și prin urmare de „literaturi”: populară și cultă. Sunt probleme asupra cărora vom reveni, pe larg, la timpul lor, în următorul și ultimul volum.

O tipologie *ad hoc* a definițiilor propuse culturii, îndeosebi în a doua jumătate a secolului 20, poate da, privind de sus, o perspectivă și încadrare și mai precisă teoriilor actuale despre literatură.

Un tip de definiții s-ar putea numi, să spunem, *umaniste*. Cultura „dă vieții și activității umane formă, sens și conți-

nut".⁷ În mod evident, literatura — activitate umană prin excelență — are aceleași finalități și dimensiuni. Cele mai multe definiții de acest tip sunt „sociale“, „funcționale“ și „instituționale“. Din acest punct de vedere, orice „act cultural ce corespunde unei necesități umane“ aparține unui „tot indivizibil“. Iar, în interiorul său, unele instituții sunt autonome, altele integrate (B. Malinovski).⁸ Literatura — procedăm prin deducție — este, între multe altele, tocmai o astfel de instituție. N-a fost însă nevoie să facem explorări în insulele Pacificului, în Polinezia, pentru a ajunge, în esență, la aceleași concluzii.⁴³ Dintr-o tipologie actuală a definițiilor culturii de același tip, reținem încă un element încadrabil funcțional propriului nostru sistem al ideii de literatură: „Problema dezvoltării unei culturi universale“.⁹ Altfel spus, a unei „literaturi universale“. Problemă de mare actualitate și ea, tot în a doua jumătate a secolului actual. În același mod pot fi recuperate, în sensul anticulturii „gratuite“ „estetice“, și o serie întreagă de analize de inspirație marxistă.¹⁰ Dar ele sunt aplicabile — când sunt efectiv aplicabile — mai ales societăților democratice și pluraliste. În societățile totalitare estice, literatura „formalistă“, „decadentă“ etc. avea sensul diametral opus, de apărare a unui spațiu, oricât de redus, al libertății creatoare. Este, între altele, încă un bun exemplu de ideologizare dogmatică îngustă a definiției culturii-literaturii. El este tipic „stângismului“ occidental nefast, dominant în nu puține cercuri după cel de-al doilea război mondial.

Mult mai apropiate de orientările și terminologia literară actuală sunt definițiile de tip *lingvistic* ale culturii. Ele sunt frecvente, mai ales, în a doua jumătate a secolului 20. În mod evident, cultura exprimată oral sau scris include și literatura orală sau scrisă. Cadrul său „lingvistic“ nu este pus în discuție. Teză limbajului funciar „cultural“ este unanim acceptată. Iar acestui limbaj cultural — recuperabil și funcțional literar — i se recunosc toate componentele de bază ale limbajului. Ele au fost puse, cum știm, în cea mai bună lumină de întreaga lingvistică modernă. Se va vorbi deci, în mod frecvent, de „coduri“ și „comunicare“ culturală. Literatura este scrisă și citită într-un anumit „cod“ (cultural). Iar un gen literar predominant impune „codul“ de bază, de referință. Totul este deja codificat de și prin limbă.¹¹ În același mod, cultura este considerată și ea un „sistem“ (ne-am întâlnit, de altfel, și anterior cu acest gen de noțiuni când am urmărit definițiile „specifiste“ ale secolului 20).⁴⁴ De

unde și integrarea inevitabilă a literaturii în sistemul cultural. O evidență și un truism, preluate doar într-un limbaj sofisticat.

Întregul structuralism modern propagă, în același mod, ideea de „sistem” și „sistematică a culturii”.¹² În interiorul său există într-adevăr conexiuni și interdependențe între diferite serii culturale (inclusiv literare). Școala de la Tartu — mai înainte formalistii ruși ai secolului trei — sunt referințele esențiale. Există, totodată, bineînțeles, și o „semiologie” a culturii.¹³ Ea este considerată un fenomen semiotic, un sistem de semne, ca oricare altul, dintre care unele au sau pot avea, eventual, și a aplicație „literară”. Dăm, foarte sumar, doar indicații generale. Reținem, în trecere, și faptul că, într-o astfel de perspectivă, literatura, considerată ca fapt de cultură numai prin calitatea sa „semiologică”, este în realitate „degradată”, decăzută de la toate calitățile sale tradițional-recunoscute. Este încă una din formele de banalizare evidentă ale literaturii, tipice scientismului lingvistic neopozitivist, din a doua jumătate a secolului. Pe acest fundal dificultățile definiției literaturii se accentuează în mod inevitabil, cum vom vedea, iar negarea acestei posibilități devine tot mai frecventă.

2. Remarcabil, în această perioadă, este și un alt fenomen. Strict lexicografic vorbind, accepția veche, tradițională, *literatură*—*cultură*, supraviețuiește încă în aparență doar în marile dicționare și enciclopedii. Ea este, bineînțeles, înregistrată. Adesea însă cu mențiunea (precum în *Oxford English Dictionary*, IV) „rară și perimată” (*rare and obsolescent*) sau învechit, *vielli* (Darmsteter). În alte dicționare, ea dispare chiar cu totul. Sensul pare, în multe zone, complet devalorizat, ieșit din circulația uzuală. Dar este, de fapt, numai o aparență. Pentru simplul și bunul motiv că ideea de *cultură* nu poate fi eliminată. Iar aceasta este asociată, tradițional, în mod inevitabil și indisolubil, cu ceea se întreaga noastră *Biografie* înregistrează prin *litere* (*lettres, belles lettres, littérature*), respectiv „cunoștințe” culturale serise.

Alte dicționare — poate mai conservatoare, în orice caz mai complete din zona franceză (*Littre, Larousse, Dictionnaire de l'Académie, Robert* etc., s.v.) — rețin toate și din plin accepția tradițională: „ansamblul cunoștințelor” (cu nuanța culturală semantică încă foarte vie), „cunoștințele pe care le procură studiul în general și, în particular, cel al literaturii propriu-zise”, „cunoașterea literelor frumoase” (noțiune și mai „clasic” acceptată, cu care de altfel ne-am mai întâlnit

tot în secolul 20).¹⁵ Surprinde, în orice caz, la unii autori, lipsa informației și perspectiva istorică atunci când ei afirmă, cu o totală inocență: „Ideea că literatura este un obiect de cunoaștere este modernă“ (*sic.*).¹⁴ O idee veche de două milenii! Dar, chiar în sfera anglo-saxonă, ideea de *knowledge, learning, education*, „mijloc de a câștiga și răspândi cunoștințe“,¹⁵ „mijloc de a vedea, de a simți, de a cunoaște“¹⁶ etc. este larg răspândită. La fel, în cea spaniolă, de pildă (*suma de conocimientos*), în diferite enciclopedii, dicționare și studii, unde întâlnim și un compatriot: Vintilă Horia (*una técnica de conocimiento*, „egală cu fizica, biologia, astronomia, psihologia...“).¹⁷

Tenacitatea vechilor expresii *avoir des lettres* și *versé dans la littérature* etc. se verifică încă, din plin, și la scriitori și la critici moderni, începând cu cei francezi. Că A. Gide cerea „ceva literatură în plus“¹⁸ nu poate să ne mire; știută fiind formația sa clasică. Nici la J. Paulhan, preocupat de „terocarea în domeniul literelor“ (a „clîșeelor“ culturale, *n.n.*), sau la R. de Reneville, pentru care „cunoașterea poetică există“. Dar a întâlni aceeași idee, „literatura preia multe cunoștințe, *beaucoup de savoir*“, la Roland Barthes¹⁹ are, într-un fel, de ce să ne surprindă. Și nu dăm decât un exemplu. Aceeași adeziune și în critica anglo-saxonă unde formula *literature of knowledge* datează, cum știm, prin Thomas de Quincey, încă din secolul 19. În același sens scrie însă, în cel următor, și A. Tate, *Literature as Knowledge* (1941)²⁰ — foarte citat cu acest eseu — ca și I. A. Richards, J. C. Ransom etc. Nu lipsesc, bineînțeles, nici exemplele germane (F. Gundolf, L. Spitzer etc.). Termenul eminent clasic, pur tradițional *Illiteraten*, poate fi întâlnit și la T. Mann²¹. Noțiune, în esență, solidă și familiară.

Că este vorba de o supraviețuire doar în aparență „fossilizată“ — chiar dacă ieșită din vocabularul „noii critici“ de toate categoriile — o dovedește și persistența ideii cultural-literare în nu puține texte și contexte de tip tradițional. Că vechea terminologie se păstrează — și sub acest aspect — în marile dicționare nu este deci de mirare: „Cultură, literară, cunoștințe (*dottrina*) pe care cineva le are despre literatură...“ „*Literele* se spune, de asemenea, la plural, despre tot ce are legătură cu cultura spirituală și, în mod particular, cu literatura propriu-zisă“. ²² Un dicționar de termeni literari sau un „ghid“ modern „de idei literare“ (1961) reține aceeași definiție.²⁹ O formulă, ca *littérature lettrée*²⁶ devine, în felul acesta, perfect legitimă. Se cere chiar să se „reînnoade firul

cu vechiul sens al cuvântului *literatură*“.²⁴ Revendicare însă nu neapărat tipic-academic franceză. În critica anglo-saxonă, de pildă, din generația anterioară, *The Man of Letters* este definit în mod identic: „Domeniul (său) nu este nimic mai puțin decât cultura însăși“ (A. Tate, 1952).²⁵ *Der Literat*, la fel, este omul de cultură, opus inculturii, *Entliterasierung* (T. Mann),²⁶ și în literatura germană.

Statutul cultural actual al ideii de literatură, nu este, de altfel, de nimeni pus în mod serios în discuție. Intervin nuanțe doar atunci când oscilarea între identificarea totală sau parțială este evidentă, sau când literatura este considerată o parte centrală, privilegiată ori secundară a culturii. Acordul pare unanim sau foarte larg despre recunoașterea „culturii“ ca sferă mult mai largă decât a literaturii, punct de vedere tipic antropologic. La fel, în considerarea literaturii ca element tipic al „culturii literare“ (însă expresia *literate culture*²⁷ nu traduce chiar exact această idee; mai potrivită ar fi „cultura cultivată“, dar cu riscul pleonasmului). În orice caz, o serie întreagă de referințe, inutil a mai fi nominalizate, văd în literatură un „produs“, „fenomen“, „element“, „component“, o „parte“, un „instrument și vehicol“ al culturii etc. Este, la drept vorbind, încă un loc comun. El trebuie totuși amintit într-o perioadă de exclusivism terminologic de tip lingvistic-formalist. În definitiv, de ce R. Ingarden sau E. R. Curtius, între alții, care dau astfel de definiții culturale literaturii, ar fi ignorați sau eliminați total și definitiv în favoarea lui R. Barthes sau T. Todorov?

O astfel de perspectivă culturală devine uneori cu atât mai iritantă cu cât ea este reafirmată, în mod inevitabil, chiar și în plin context anticultural, de tip avangardist.²⁷ Circulă cu insistență o definiție profund negativă a culturii în astfel de cercuri. Urmează doar a ne-o explica și a o situa „istoric“. Două sensuri tradiționale, profund specifice, par să conteste, în esență, întreaga mentalitate avangardistă. Cultura reprezintă, în primul rând, un fenomen de „memorizare“, „tezaurizare“, „acumulare“ de cunoștințe, texte, valori etc. Întâlnim deci, în mod frecvent, și astfel de definiții, care văd în cultură un act de „stocare“ și „sedimentare“ prin excelență. Ea se identifică, din acest punct de vedere, cu ideea de *mathesis, doxa, episteme*, noțiuni profund tradiționale, dar care reapar — imprevizibil — unde te-ai aștepta mai puțin: în „noua critică“.²⁸

În al doilea rând, cultura reprezintă continuitate, persistență, „tradiție“ — bestia neagră a tuturor spiritelor nega-

tiviste — deci conformitate și stabilitate. Cultura oferă, prin definiție, „modele“, „valori stabile“, consacrate. A vorbi de o anumite „inerție“ și „autoritate“ a culturii înseamnă, de fapt, a recunoaște o evidență. Implicit și o constrângere. Astfel de idei se întâlnesc la toți criticii „clasici“ ai secolului (W. Dilthey, E. R. Curtius etc.). Despre literatură ca formă de transmitere a tradiției, aceasta — la rândul său — fundal și pre-concept al lecturii și înțelegerii, o referință precisă și la H. — G. Gadamer.²⁹ Ar exista, psihanalitic vorbind, chiar și un „complex“ cultural denumit al lui „Prometeu“: impulsul de a ști mai mult, cât mai mult posibil.³⁰

Un alt mare handicap al accepției tradiționale a culturii în secolul 20 este dominarea și, aparent cel puțin, conflictul grav dintre cultura „științifică“ și „literară“, „umanistă“ în genere. Într-un sens, definiția tradițională a „literelor frumoase“ (*belles lettres*) — prezentă încă în unele dicționare de mare autoritate — consacră în continuare vechiul sens „științific“: *science des belles lettres*, *scienza di lettere*³¹ etc. În unele traduceri de texte clasice latine (Aulus Gellius, de ex.), *civiliter eruditum* devine *échantillon de sciences nobles*.³² Dar, în mod evident, intervine în astfel de cazuri, profunda ambiguitate și sinonimie, de mult clasicizantă, *cultură* = *știință*. În secolul 20, ideea de „știință“ presupune însă, în mod cvasi-exclusiv, doar științele exacte, experimentale, fizico-matematice. Iar acestea sunt considerate în mod unanim, nu numai dominante, dar și profund caracteristice epocii noastre. Ea este denumită, din această cauză, și nu o dată, „epoca științei“ (*Age of science*). Știința este deci forma modernă tipică, unanim recunoscută, a culturii.

Un mic eseu de mare răsunet, *The Two Cultures* (1959) de C. P. Snow, propune însă coexistența și colaborarea dintre cultura „științifică“ și „literară“, teză judicioasă de altfel.³³ Literale sunt de fapt inseparabile nu numai de disciplinele filozofice, filologice și istorice, dar și de informațiile, tezele, ipotezele și metodele științifice. Ele integrează mereu noi date ale științei. Apar chiar genuri literare specializate în acest domeniu: *science fiction*, de mare popularitate.³⁴ În discuție intervin oameni de știință, scriitori, critici (Aldous Huxley, T. S. Eliot). Problema este dezbătută și în congrese internaționale încă din anii '60.³⁵ O concluzie generală se desprinde, afirmată și mai înainte: „Orice operă literară este înrudită, vecină sau aliată cercetării științifice“. Sensul clasic, „tare“, al „științei“ se menține deci, s-ar spune, până la capăt: „Literatura este arta și știința expresiei“ (R. Caillois).³⁶ Termi-

nologia bimilenară nu se lasă, încă o dată, dislocată cu ușurință.

Imposibilitatea de a concepe și defini literatura, în afara sferei culturale — chiar și în plin secol 20, al tuturor „autonomismelor“ și „formalismelor“ posibile — rezultă, foarte limpede și din volumul anterior. A fost trecut în revistă ceea ce am numit *Radicalizarea definițiilor tradiționale*: „litere frumoase“, „literatură sau poezie?“ etc.⁴⁹ Dar adevărul este că întreg domeniul *Heteronomiei literaturii*, care scoate în evidență condiționarea istorică, socială, ideologică etc. a literaturii, dovedește aceeași relație, integrare și contextualizare culturală, fundamentală, a literaturii. Ea face parte, ori-când și oriunde, dintr-un „sistem“ sau „țesut“ cultural. Constituie o „serie“ corelată unor serii cultural-sociale. Rezultă fenomene inevitabile, am spune chiar „obligatorii“, de convergență și chiar de coincidență fundamentală. Evident, nu sunt nici pe departe descoperiri „noi“. Formulări foarte precise în acest sens făceau formalistii ruși, după cum am amintit, încă din anii '30 (de ex. I. Tinianov, *Despre evoluția literară*, 1927). Literatura este „inseparabilă“ de cultură — în aceeași zonă — și pentru M. Bahtin,³⁷ critic de mare audiență occidentală actuală.

Regăsim și azi aceeași convingere, foarte larg răspândită, îndeosebi în critica angol-saxonă și germană.³⁸ Se repetă, din plin, ideea imposibilității „izolării“, realitatea „contextului socio-cultural“, „condiționării culturale“, „sistemului cultural literar“. Se constituie și o adevărată „teorie contextualistă“ a culturii. La fel, a „actualizării“ și a relațiilor „intra“ și „interculturale“. Referințele sunt enorme. Ultimul aspect are și profunde implicații, inclusiv ideologice, mai ales în perspectiva, dacă nu a „unității“, cel puțin a interferențelor culturale mondiale. Iar toate pun din plin, fie și indirect, problema „centrelor culturale dominante“, „imperialismelor culturale“ etc. Vom reveni, în mod inevitabil, în volumul următor, și asupra acestor probleme atât de specifice epocii noastre. Conflictul sau „șocul civilizațiilor“, care tinde să devină o altă idee la modă, (Samuel P. Huntington) nu anulează, în nici un caz, procesul interdependenței civilizațiilor/culturilor. El este la fel de „inevitabil“.

Cât de rezistentă, de tenace, este „încă“ definiția culturală „globalistă“ a literaturii se observă chiar și la un nivel empiric. Mai toate „istoriile literare“ moderne includ în continuare capitole și despre filozofie, idei, arte înrudite etc. Când se discută despre „societăți, culturi și faptul literar“

se pun, de fapt, toate problemele literaturii: orală, scrisă, sacrală etc.⁴⁰ La noi, G. Călinescu, de exemplu (dar nu numai), nu face excepție. Cultura, pe de altă parte, constituie o unitate, un sistem și o sinteză de valori, idei, mesaje spirituale etc., care tind să subordoneze, să integreze în orice caz, aspectul pur estetic al literaturii. Ideea de calitate, de valoare, așa-zicând supra-estetică, este inclusă sau dedusă în primul rând, în și prin realitatea obiectivă a ansamblului cultural, din care toate literaturile fac parte. O astfel de perspectivă corectează și echilibrează orice „purism” literar formulat uneori în termeni foarte radicali. Dar de o anume „cultură”, fie și imaginară sau de penumbră (Sade, Lautréamont etc.) nu s-au putut despărți nici măcar suprarealiștii. Problema ar putea constitui un subiect de meditație chiar și pentru cultura literară română actuală. În teoria literaturii, ea este încă mult prea servil-sincronizată și lipsită, mai ales, de o perspectivă sintetic-istorică, din care sunt scrise și lucrările de tipul acestei *Biografii*.

3. O altă definiție culturală a literaturii, tot de mare tradiție, și care cunoaște și în secolul 20 (aparent surprinzător) aceeași longevitate și vitalitate, este *gramatica*. Cunoașterea empirică a ceea ce au spus poeții, istoricii și oratorii este prima dintre accepțiile clasice, antice, reținute, echivalentă azi cu ceea ce se înțelege prin „studii” („școlare” sau „literare”). O regăsim deci și în unele cercetări de terminologie și dicționare actuale, înregistrată — uneori — chiar la rubrica „litere frumoase”.⁴¹ În alte sinteze retrospective, sensul „literar” este însă complet uitat.⁴²

Acordul se păstrează în jurul obiectului gramaticii: limba, și limbajul. Sub acest aspect, în spirit nu mai puțin tradițional, gramatica este recunoscută, în general, ca o disciplină esențial didactică și științifică. Dar cu funcții culturale tot mai complexe, care includ, în cele din urmă, și teoria literaturii. Nu se închide, de fapt, decât o buclă. Noțiunea revine, circular, cum vom vedea, la unul din sensurile originare, antico-medievale: „lecția de literatură”.⁴³ Iar aceasta propune, invariabil, nu numai o definiție a „literaturii”, la nivelul fiecărei epoci, bineînțeles, dar și norme literare și chiar indicații practice, de redactare literară. Este, de altfel, și una din noțile specifice care diferențiază (în terminologie anglo-saxonă) *culture language* de *non-culture language*. Prima se caracterizează prin limbajul unei societăți ce are o tradiție literară în formă scrisă.⁴³ Iar gramatica instituie, definește și întreține, în forme inițial elementare, tocmai această importantă

tradiție. Din acest punct de vedere, ea aparține efectiv istoriei culturii și literaturii.⁴⁴ Desconsiderarea de care este adesea înconjurată, din perspectivă occidentală cel puțin, nu este deci meritată.

Sensul didactic elementar dar fundamental al gramaticii este, începând din antichitate, cum bine se știe, învățarea scris-cititului, cu un termen modern: „alfabetizarea“. Toate studiile moderne despre începuturile scrisului și, în general, ale „literaturii“ (= învățarea și cunoașterea literelor scrise, în primul rând) scot în evidență acest proces.⁴⁵ El este definit, în mod curent, prin trecerea, saltul, mutația etc. — în terminologie anglo-saxonă — de la *illiteracy* la *literacy*.⁴⁶ Respectiv școlarizarea, alfabetizarea, eradicarea analfabetismului, obiectiv central și în programul UNESCO.⁴⁷ El rămâne foarte actual, mai ales în lumea a treia, dar, în mod regretabil, fără a se semna, fie și în trecere, în astfel de cercetări, continuitatea — atât de tradițională! — a unei preocupări și, mai ales, terminologii. Nu este deci vorba, de orice manifestatie culturală sau tip de cultură, ci doar de definirea și specificul culturii scrise. Iar aceasta din urmă are o tendință firească spre fixare, canonizare, oficializare, academizare, dogmatizare. *Litera* și *cultura* formează un tandem istoric indisolubil. Tendința sa este profund cumulativă și conservatoare, pe un fond de permanent *feedback*.

Faptul pare atât de evident încât, pentru mulți, el nici nu mai trebuie subliniat sau măcar semnalat. Și totuși dicționarele literare își fac datoria. Ele rețin că „gramatica“ înseamnă, în mod esențial, „arta scrisului“ și „învățământului în genere“.⁴⁸ Antropologii, istoricii culturii și literaturii de mare prestigiu (C. Lévi-Strauss, P. Chaunu etc., referințele sunt inutile) confirmă aceeași funcționalitate esențială și definiție a scrierii: „Cultura se confundă cu scrierea, cu știința scrierii și cititului“.⁴⁹ Ea este solidară cu imensa moștenire a „transmiterii“ scrise. În această perspectivă culturală, și „literatura a putut fi asimilată culturii scrise“ (N. Frye).⁵⁰ Nu este un abuz terminologic, doar o consecință firească și logică. Literatura constă — primordial și esențial — din texte scrise care transmit cunoștințe. Ideea însăși de „text“, foarte la modă, după cum am văzut (I, 1) se extinde în același sens. Se va vorbi deci, în mod frecvent, și de „textul culturii“, de „marele text al culturii“, de cultură ca „sumă de texte“ etc. Această intensivă „textualizare a culturii“ este în special opera Școlii de la Tartu a lui I. Lotman, care impune, cum vedem, o terminologie extensivă.

„Literatura orală“ însăși (I, 1) devine — terminologic și științific vorbind — tot un produs al „culturii“, respectiv al „literaturii scrise“. Ea procedează, cum știm, prin asimilare și omologare. Chiar dacă învățământul este primordial oral (s-a și spus de altfel: „a vorbi înseamnă a învăța“), transferul — ca să nu spunem invazia și hegemonia scrisului asupra tuturor producțiilor spirituale — constituie un fenomen cultural inevitabil. Toate manualele de „retorică“, „oratorie“, de „a vorbi în public“, actuale, sunt scrise. Ele nu pot fi altfel decât scrise. Literalitatea devine, încă o dată, o condiție practică și ontologică a literaturii. Din acest cerc de fier „literalist“, ea nu poate ieși — verificăm mereu această situație — la nici un nivel al etapei evoluției și definiției sale.

Actualitatea ideii de „gramatică“ are în secolul 20 încă două aspecte, cu o largă sferă de aplicații. Ambele cu „luminile“ și „umbrele“ lor, cu calități și defecte, mai bine spus riscuri. Vocația, funciar normativă a gramaticii (*precettiva* în terminologie italiană),⁵¹ o orientează de la început spre „un mod de a scrie“ canonic, exemplar. Ceea ce stimulează — teoretic dar și practic — „producerea unor noi fapte literare“. Se dezvoltă o energie generativă latentă, pusă în evidență de B. Croce încă de la începutul secolului.⁵² Gramatica dă „lecții“ — care pot fi după împrejurări fecunde sau sterile, productive ori îngust dogmatice — de „literatură“. Inclusiv „de-a scrie literatură“, teren minat, între toate, de clișee și academisme. În același sens, ideea de „gramatică“ a fost preluată, în sens figurat, și de critică, sub forma unui *verbi gratia* „abecedar de lectură“ (Ezra Pound, *ABC of Reading*, 1957), titlu simbolic. Vom reveni și asupra acestui aspect mult mai important decât pare la prima vedere.

Și mai semnificativă este vocația „generalistă“ a gramaticii, respectiv a culturii, așa-zicând „gramaticalizate“. Vechea temă a gramaticilor universale, care datează, cum știm, încă din secolul 18, reapare nu numai în lingvistica modernă (la N. Chomsky, de pildă), dar și la un nivel mai accesibil, altfel spus mai „literar“. Iar acesta are profunde afinități cu ceea ce înțelegem azi, în general, prin „teoria literaturii“. Ideea de „gramatică“ echivalează cu „teoria“ literaturii, poeziei etc.⁵³ Întrucât scoate în evidență, precum în orice limbă, elemente constante, legi, reguli etc. Redescoperirea termenului în sens teoretico-literar modern este deci inevitabilă și utilă. S-a și observat, de altfel, cu mult înaintea vogii gramaticalizante actuale, că gramaticile au o „doctrină“ literară

implicită sau explicită, prin „afirmarea uneia sau mai multor tendințe artistice“ (B. Croce).⁵³

Relansarea termenului de către R. Jakobson: *Poezia gramaticii și gramatica poeziei* (1960, 1968)⁵⁴ actualizează, deci, în esență, o lungă și fecundă tradiție. Există o poezie intrinsecă a gramaticii prin recurența acelorași „figuri gramaticale“, paralelisme, contraste, tropi etc. Succesul formulei este mare, aproape un adevărat clișeu, recuperat copios de critici, nu neapărat de formație lingvistică. Sensul este predominant sau exclusiv figurat. Uneori chiar foarte extins, precum la N. Frye, care înțelege prin „gramatici ale imaginației“⁵⁵ totalitatea sistemelor simbolice, mitice, arhetipice etc. ale umanității. În general, elementele spirituale stabile, constante, sistematizate sau schematizabile. Referințele sunt numeroase. Reținem doar această omologare esențială larg răspândită: gramatica = teoria literaturii / textului = logica și structura narativă a unui text (de ex. T. Todorov, *Grammaire du Décaméron*, 1969).

4. Mare adevăr sau mare banalitate? *Cultura*, respectiv *literatura* se „învăță“. Este o constatare veche, elementară, permanent verificată, pe care și secolul 20 o face în mod inevitabil. Repusă insistent în discuție, analizată pe toate fețele, obiect de colocvii internaționale, unele de răsunet (Cerisy-la-Salle, 22—29 juillet 1989)⁵⁶ sau de culegeri de studii mai mult sau mai puțin ocazionale,⁵⁷ se ajunge, în cele din urmă, la aceleași eterne întrebări și răspunsuri: *ce învățăm și de ce învățăm? Ce „pedagogie“ folosim? Cum se învață? Respectiv cum se scrie și se citește?* Doar limbajul, aparent, este uneori nou. Preocuparea este, în orice caz, profund tradițională. Mai mult chiar: invariantă. Că ea reapare din abundență și în contextul cultural actual nu poate deci să surprindă decât pe nepreveniți. De pildă, pe cei ce n-au citit, să spunem, ... volumele anterioare ale acestei *Biografii*.

Reîntâlnim astfel o serie de constatări și concepte foarte curențe, amintite chiar și în acest capitol. Rezumăm energetic: cultura = sumă de cunoștințe, cu un termen modern, „informații“, transmise, depozitate, „stocate“. Este o formă de „cunoaștere“, de *savoir*. Presupune repetiția, imitația, stabilitatea, tradiția. Din această perspectivă eminent conservatoare, cultura (respectiv literatura) este un domeniu, prin definiție, stratificat, codificat, deci „clasic“. Asimilarea sa umanizează, „cultivă“. *Learning* și *Unterricht* devin *Education*, *Bildung*, *Paideia*. Se produce un proces de interiorizare, îmbogățire spirituală, „trăire“. La acest nivel, cultura

constituie un act și o formă de existență, o transfigurare a experienței marilor probleme ale vieții. S-au acumulat multe iluzii și idealisme, uneori naive, mai ales la acest capitol. Adevărul este că în „orizontul culturii“ trăiesc, în mod real, din diferite motive, în secolul 20, doar foarte puțini indivizi. De fapt, o redusă minoritate, o „elită“, minimală prin definiție.

Câteva constatări generale despre relația fundamentală dintre cultură și literatură ca obiect de „învățământ“ și „educație“, au o legătură directă cu statutul definiției literaturii în epoca noastră. Trei aspecte sunt, în primul rând, de reținut: 1. Literatura „instruiește“ în toate sensurile cuvântului; rolul său primordial, esențial, este „educativ“, la toate nivelele și în toate accepțiile posibile; 2. Educația „culturală“ și „literară“ tind să se confunde. Se vorbește, în mod curent, în această perspectivă, de o „educație literară“, respectiv de „extensiunea pedagogică a literaturii“,^{A12} de faptul că „literatura este o „disciplină“ (noțiune frecvent folosită), un mod de studiu ca oricare altul. Este produsul „mecanismului universitar“. Se scoate în evidență „uzul cu totul specific al literaturii, care este școlar“.⁵⁹ Criticii importanți, anteriori mai ales „noului val“, sunt partizanii declarați ai acestui punct de vedere. Amintim — ca exemplu emblematic — doar pe T. S. Eliot (*Modern Education and the Classics*, 1932). Dar referințele posibile sunt mult mai numeroase.⁶⁰

Secolul ideologiilor militante, ale căror tendințe și obiective au fost deja trecute în revistă,^{A13} nu putea să nu influențeze și rezolvarea acestei probleme. Există, deci, și o întregă „ideologie culturală“, a educației cultural-literare mai bine spus, de inspirație marxistă, mai ales. Ideologia nemarxistă subliniază doar faptul că ideile, respectiv ideologiile politice, stau la baza, inspiră în orice caz, „cultura literară“ (Vernon L. Parrington).^{A14} Evoluția esențială, tipică secolului 20, mai ales în a doua sa jumătate, constă în renunțarea la modelul cultural exclusiv literar, „beletristic“. Trecerea de la cultura literară la cea științifică și tehnică o caracterizează.⁶¹ Sensul general este „profesionalizarea“.⁶² Literatura constituie doar o „specialitate“ între foarte multe altele. Statutul său privilegiat încetează.

Aspectul polemic și mai ales pragmatic al ideologiei cultural-literare nu este deloc neglijabil. Tezele marxiste, în primul rând, sunt bine cunoscute. Cultura este un instrument de „clasă“, un aparat ideologic al claselor dominante, care operează prin școlarizare condiționată.⁶³ Acest limbaj conta-

minează cercuri destul de largi. În ele se vorbește, ca de o evidență primară, de „orientarea culturală a grupurilor privilegiate”⁶⁴, de societatea dominantă, respectiv „marea burgheză”, de învățământ ca expresie a valorilor dominante în societate etc. Mult mai moderată și legitimă este accepția civic-democratică. În această perspectivă, cultura, studiile, învățământul pregătesc pentru participarea directă la democrație. Problema preocupă intens mai ales în SUA.⁶⁵

Nici dimensiunea internațională nu este neglijabilă. Tradiția și pedagogia literară occidentală sunt adesea contestate drept forme de „colonialism” sau „neocolonialism”. A le „exporta” în lumea a treia, sau în fostele colonii, ar echivala cu un adevărat act „imperialist”. Diferențierile după țări și regiuni sunt nu mai puțin notabile. Ele inspiră și studii comparatiste, de pildă, între 10 țări din toate continentele.⁶⁶ Se desprinde, în sfârșit, și o concluzie practică de ordin general. Ea privește chiar și cultura română. Nu se știe bine (încă) în ce zonă și la ce nivel de dezvoltare ne aflăm. Pentru a ne menține în cadrul schemei generale, regiunile, zonele cu prea multă „poezie” au nevoie — cu prioritate — de „literatură”, îndeosebi culturile în curs de dezvoltare. Invers, regiunile cu prea multă „literatură”, precum cele occidentale, au nevoie — din aceleași motive de reechilibrare — de o anume infuzie de „poezie”. Or, românul este „născut poet”...

Devine evident, în același timp — prin totalitatea studiilor de istorie culturală ale secolului 20 — că modul în care fiecare cultură își definește sensul și funcțiile sale reprezintă un foarte bun indiciu al conștiinței de sine, al nivelului și, mai ales, al variațiilor istoriei culturale ale umanității. Or, toate datele existente par să demonstreze că ideea de „cultură” în general și cea „literară” în particular traversează, în epoca actuală — în lumea occidentală, în primul rând — o criză profundă. Aceste concepte sunt puse permanent și cu tot mai multă insistență în discuție, analizate, criticate, contestate adesea deschis. Ceea ce obligă instituțiile cultural-școlare să se explice și să se apere, să-și precizeze obiectul, iar pe agenții săi să-și definească, o dată în plus, și cu toată claritatea, identitatea, necesitatea și metodele. O astfel de dezbatere este tipică epocii actuale.

Nu se explică în alt mod obsesia întrebării: „Pentru ce să predai (*enseigner*) literatura”? „Pentru ce să studiezi textele literare”? La care se răspunde: Dar, „de ce nu și literatura”? etc. Tendința de culpabilizare ca și de *mauvaise conscience* profesională este evidentă. O regăsim la diferite

colocvii, în culegeri și numere monografice de reviste,⁶⁷ în polemicile din jurul manualelor didactice și programelor de învățământ, pline de excluderi și recuperări tardive, „cazul Baudelaire“ de pildă, în Franța.⁶⁸ În lumea universitară anglo-saxonă, mai bine spus americană, există o întreagă discuție în jurul organizării „departamentelor de literatură“ și a „programelor“ sale, în colegii și universități. Un text clasic, în felul său, de Irving Babbitt: *Literature and the College* (1908). Un altul de José Ortega y Gasset: *Misión de la Universidad* (1940).⁶⁹

Intervenția este semnificativă deoarece constituie una din formele energice ale apărării „literaturii“ în fața ofensivei „științelor exacte“. Anticiparea confruntării dintre cele „două culturi“ este, de pe acum, evidentă. O serie întreagă de ghiduri, manuale, introduceri metodologice răspund, pe întreaga durată a secolului, acestei preocupări fundamental-didactice. „Ce studiem? Cum să studiem? Studiul clasei de literatură“.⁷⁰ Mentalitatea este de tipul „ghidului“ practic: „Cum să reușești în viață“?. „Cum să gătești *elegant but easy*“? etc. etc. Această obsesie metodologic-didactică este la antipodul oricărui spirit literar inițiativ, elitist-aristocratic-estetic, care supraviețuiește încă, în unele cercuri aproape exclusiv europene, în prima jumătate a secolului. Considerarea pur culturală a literaturii nu numai că o „democratizează“, dar o și „popularizează“ la nivele tot mai joase. Sunt aspecte ce vor cunoaște o foarte largă dezvoltare în analizele și controversele epocii.

Și statutul „specialistului literar“ se schimbă. Personajul-cheie — concurat îndeaproape de criticul literar — și acesta tot mai dislocat de simplul publicist literar cu acces direct și influent în *media* — devine, în acest plan, „profesorul de literatură“. În lumea americană, cel puțin, el nu are proasta reputație atât de europeană (pedantism, „belferism“, academism etc.). Dacă „poezia“ și „literatura“ sunt „profesiuni“, „a profesa literatura“ constituie o ocupație cu totul stimabilă. Este chiar o adevărată „instituție“, cu tradiția și istoria sa bine constituite.⁷¹ Personaj contestat — în evidentă pierdere de viteză în orice caz — profesorul european de literatură schițează o apologie mai curând timidă, inhibată (de ex. Georges Gusdorf, *Pourquoi des professeurs?*, 1963). „A fi profesor de litere ieri și azi“ nu este, în orice caz, o meserie foarte comodă.⁷² Și mai ales de mare prestigiu în lumea literară. Nici în Franța, nici în Germania, unde se depun ace-

ieași eforturi de justificare și salvare a învățământului literar.⁷³

5. Fapt puțin subliniat și studiat, dar mai mult decât evident în perspectiva întregii evoluții a concepției culturale despre literatură: supraviețuirea și chiar vitalitatea a încă două foarte vechi concepte didactico-literare. Cu ele ne-am întâlnit, din plin, de-a lungul secolelor, începând încă din evul mediu. „Gramatica“, „școala“, „literale“ de orice tip dau, în mod inevitabil, fundamental și imperios, „lecții“ de a scrie și a citi. Sunt două „arte“ tradiționale, de o extraordinară tenacitate, care-și fac reparația — doar la prima vedere în mod imprevizibil — și în plin secol 20. Este unul din aspectele cele mai tipice ale continuității culturale occidentale, greu de imaginat și, mai ales, de asimilat în zonele de subdezvoltare culturală. Inclusiv în sud-estul Europei, în „Balcani“.

a. Punctul de plecare este cum nu se poate mai tradițional: „literatura poate că este o artă, dar scrisul este o meserie, iar o meserie trebuie învățată“. Faptul că această concepție este formulată și în *The New Encyclopaedia Britannica*⁷⁴ dovedește profunda sa înrădăcinare și clasicizare. Ea a inspirat, periodic, o serie întreagă de *Accesus ad litteraturam*, de *Gradus ad Parnassum*, de care amintește de altfel și Ezra Pound (1934).⁷⁵ Uneori se deplânge că tradiția medievală a „artelor literare“ a decăzut. Se preconizează, în consecință, o reînviere a lui *Trivium* în forme moderne.⁷⁶ „A învăța să scrii“ ține de însăși teoria „literaturii“ pure.⁷⁷ Sunt foarte puțin cunoscute pe continent, în special în zonele de influență literară franceză (precum a noastră, de pildă), numărul incredibil de mare de „manuale de cum se scrie“, ea și de catedre de așa-zisul *creative writing*. Cum se ține un *jurnal*, cum se scrie o *short story*, care sunt „secretele“ lui *narrative writing*, *poetry writing*, ale unei *composition text book* etc. Preocupări peste ocean, foarte serioase, chiar dacă pe vechiul continent ele produc (încă) îndoieli și uneori chiar zâmbete. Dar există și lucrări europene actuale de același tip: Un precursor totuși, Jules Renard: „Meseria unui scriitor: să învețe să scrie“.⁷⁸

Obiecția esențială ține de însăși esența vechilor *ars dictandi*: vocația profund normativă a acestor „arte“. Poziția, se știe, este azi profund compromisă și radical respinsă. Nu există „reguli“, „norme literare“ etc. Un text clasic, în această privință, generator de lungi polemici în Franța,⁷⁹ este *L'Art d'écrire enseigné en vingt leçons* (1899) de Antoine Albalat,

care numai până în 1931 a făcut 24 de ediții. Dar și *Petit Larousse*, în edițiile mai vechi, definea cultura prin „cunoașterea operelor și regulilor literare“. La fel, *O.E.D.* Vechiul concept al „gramaticii“ medievale era la fel de prescriptiv: a învăța să scrii și să vorbești frumos, un „instrument și scop al poeziei (literaturii)“.⁸⁰ Faptul că o astfel de concepție supraviețuiește, este reafirmată, doar altfel reformulată, dovedește rezistența unei idei cu „logica“ sa imbatibilă. Deși nimeni nu poate explica foarte bine întreg procesul de osmoză cultural-literară, experiența arată totuși, că nu poți fi, în același timp, păstor analfabet de capre și Dante, scriitor și individ total incult etc. Există deci o anume (obscură) „pedagogie“ latentă a culturii literaturii, idee care reapare și în colocviul-referință de la Cerisy-la-Salle.⁸¹ Dacă până și... R. Barthes recunoaște o posibilă, chiar probabilă... „facultate a literaturii“ — altfel spus, o energie a limbii, ce nu are nimic de-a face cu „geniul“ scriitorului, făcută nu din acte de voință și inspirații personale, „ci din reguli (n.n.), acumulate peste capul autorului“⁸² — înseamnă că este vorba de un adevăr evident.

b. „Arta de a scrie“ este dublată încă din evul mediu, după cum știm, de „arta lecturii“, *ars legendi*, bine orientată și organizată. Concepția tradițională a lecturii este la fel de limpede, solidă și explicită: și „arta de a citi“ se învață. Ea poate fi și trebuie educată. Operațiile sunt solidare și corelative. Teoria modernă a lecturii nu este decât avatarul modern, evoluat, al vechii „lecții“ de literatură. Ea reafirmă, de fapt, ideea că lectura arhetip, lectura esențială, lectura exemplară este lectura culturală. Lectura ca act de cunoaștere, acumulare, asumare și difuzare a culturii.

„Societățile de lectură“ — tipice *Aufklärung*-ului european — sunt una din formele istorice bine instituționalizate ale acestei concepții. Studiul lor face, în perioada actuală, evidente progrese.⁸³ Ca și al sociologiei, pedagogiei și tipologiei lecturii. Pentru mulți — mai ales în zonele de subdezvoltare culturală — lectura trece drept un act de simplă distracție, relaxare, „omorâre a timpului“. Lectura — plăcere, disponibilă și diletantă în toate sensurile, este ideea și practica dominantă. Și totuși există, mai ales, „instituția culturii lecturii“, *Lesekultur*,⁸⁴ baza și cadrul tuturor celorlalte tipuri de lectură: informativă, divertisment etc. O tipologie (1973) înregistrează, deci, existența și funcționalitatea lecturii = cultură⁸⁵ chiar și într-o perioadă de enormă proliferare și extrapolare a ideii de „lectură“, înecesebi sub impulsul „noii

critici". Termenul riscă să-și piardă de altfel orice conținut propriu, cum vom vedea mai jos.

Profesorul de literatură devine, în acest context cultural, „profesorul de lectură” prin excelență. Iar cel mai calificat „profesor de lectură” nu poate fi decât criticul profesionist, brevetat, de mică-mare „autoritate”. În orice caz, aceasta este sau era — în prima jumătate a secolului mai ales — concepția dominantă. *L'art de lire* de E. Faguet (1912), „a învăța să citești și să înveți pe alții să citească”, indică, și prin titlul său, preocuparea tradițională. Fusesse anticipat, terminologic cel puțin, de spaniolul Clarín (1857—1901): *El arte de leer*. Faptul dovedește, încă o dată, clasicizarea deplină a formulei. Filologul își revendică și el calitatea de „cititor atent”,⁸⁶ chiar dacă specializat — sau tocmai din acest motiv — doar în texte clasice.

Peste ocean — mai ales în prima jumătate a secolului — înregistrăm o serie întreagă de manuale, introduceri, ghiduri de lectură, de tipul *How to Read*, *The Art of Reading*, *The Art of Book Reading* (de ex. Stella S. Center, 1952) etc. Spirit practic și didactic manifest. Dar și de orientare și selecție literară. Căci „arta de a citi” este dublată de „arta de a selecta cărți”. De unde, din nou, liste preferențiale de „cărți mari”, pe epoci și genuri, de „cărți recomandate”, de „planuri de lectură”⁸⁷ etc. Ceea ce dovedește că ideea „bibliotecii ideale” — foarte la modă mai ales în secolul 18,⁸⁸ dar și înainte — este încă plină de vitalitate. Vom reîntâlni și această concepție profund tradițională, legitimă de altfel, când ideile-cheie de *carte* și *bibliotecă* vor reveni, în mod inevitabil, mai jos, în atenția noastră (III; 2, 3).

Profesionalizarea lecturii devine, în spiritul epocii, o adevărată „tehnică”, o „metodă științifică”. Ideea de *vadē mecum*, de „introducere”, bineînțeles, se păstrează din plin. Publicarea de numeroase „inițieri” în diferite discipline, cu titlul explicit-simbolic de *Reader* o continuă. De pildă, în teoria literaturii, preocuparea noastră: *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory* de Roman Selden — Peter Willows (1985). Dar astfel de exemple pot fi mult mai numeroase. Cu adevărat semnificativ este interesul tot mai accentuat de a face lectura cât mai eficace și rapid posibil. Economia de timp și eforturi este obiectivul esențial. În versiune americană: *How to Read Better and Faster* (de ex., de Norman Lewis, 1955).

Ideea „lecturii rapide” câștigă însă teren și pe vechiul continent sub aceeași siglă: „Cum să citești repede și mai

bine". Eficacitatea lecturii „scrise“ este mai mare decât cea „orală“: 27 000 cuvinte citite pe oră, contra doar 9 000 „auzite“. ⁸⁸ Se poate modifica în consecință chiar și definiția operei literare. Există — sau ar fi posibilă — o „operă literară rapidă și o lectură expres“, ⁸⁹ noțiune tipică erei comunicațiilor electronice. Reținem, în trecere, și cercetările despre „psihologia“ învățării lecturii și „obstacolele“ lecturii. ⁹⁰ O listă întreagă, dintre care nu lipsește nici „provincialismul“, nici „intoleranța“. Ele își păstrează, din nefericire, întreaga actualitate. Mai ales în Europa de est. Inclusiv în era (pre-tins sau real) post-totalitară.

Ideea „lecturii critice“ revine și ea, în sfârșit, la punctul său de plecare, doar aparent pierdut din vedere: intenția didactic-instructivă, originară, culturală în genere. Lectura și critica literară constituie, mai ales în secolul 20, cum știm, o formă de „literatură“. ⁹¹ Doar că acest tip de „literatură“ își recunoaște în același timp — implicit sau explicit — ereditatea și finalitatea esențial „didactică“. Unele titluri sunt deosebit de elocvente. I. A. Richards, *How to read a page* (1942), de exemplu (dar referințele anglo-saxone sunt mult mai numeroase). Echivalentul european, francez în speță, este bine cunoscuta „explication de texte“, de tradiție predominant academică. A da „reguli“ de lectură rămâne în continuare o preocupare, inclusiv în perspectivă filologică. Ideea este acceptată și recomandată. ⁹²

Ea reapare chiar și în „noua critică“ (de ex. T. Todorov: *Comment lire?*, 1969). Termenul de „lectură“ este însă rezervat doar „textului particular“ (*singulier*). În rest, lectura este asimilată comentariului, poeziei, interpretării, descrierii și altor asemenea operații „critice“. ⁹³ Pare să fi ieșită însă complet din uz, în această zonă, vechea preocupare de educație estetică, de îmbogățire a „experienței estetice“, prin „lecturi alese“. Și totuși „gustul literar“ se formează, ceea ce critica anglo-saxonă mai veche nu uită să reamintească (de ex. Arnold Bennett, *Literary Taste, How to Form it*, 1901). Ideea însă revine și la alți critici, chiar dacă pare „învechită“ și plat-didactică. Conotațiile actuale ale „gustului“ au devenit — în orice caz — clasic-academice, deci peiorative.

Problema are nu mai puțin o relevanță și actualitate critică directă. Se confruntă, de fapt, în continuare, latent sau declarat, două genuri de „lectură critică“: empiric-impresionistă, spontană, *sauvage*, simplă reacție de „gust“ și lectura critică, „obligator“ cultă. Una mizează exclusiv sau prioritar pe funcția sensibilității „literare“ native. Cealaltă, fără a exclude

„impresia“, o dorește cât mai consolidată, educată și orientată prin frecventarea marilor texte exemplare. Polemica este indecisă, de fapt irezolvabilă altfel decât în practică. Cea mai semnificativă evoluție a tipului „cult“ de lectură critică este deplasarea de la simpla „acumulare“ culturală la „înțelegere“ (Cleanth Brooks-Robert Penn Warren, *Understanding poetry*, 1938) și „interpretare“, act care i se adaugă, dar nu i se substituie. Este soluția de tip hermeneutic (M. Heidegger, *Was heisst lesen?*, 1954).⁹³ Ea legitimează lectura plurală, prin mai multe „coduri“, toate culturale în esență. Numărul lor diferă: cinci după unii, șapte după alții.⁹⁴ Toate însă presupun intervenția informativă și interpretativă a culturii în actul lecturii. De reținut că astfel de idei rezultă, de fapt, tot în deceniul șase, chiar și din analiza esteticii medievale a lui Tomas d'Aquino.⁹⁵

Fenomen tipic epocii, îndeosebi în a doua jumătate a secolului: privilegierea netă a lecturii în defavoarea autorului și textului. Se observă, în mare, trei tendințe esențiale: 1. dilatarea enormă a ideii de „lectură“; orice poate deveni „lectură“: a textelor, costumelor, moravurilor politice etc.; o metaforă deci, pentru orice obiect posibil de interpretare; 2. răsturnarea raportului tradițional autor-cititor; autorul este o „invenție“ a cititorului; publicul este de fapt „autorul“, paradox curent în „noua critică“, dar și la unii scriitori (J. L. Borges, de pildă), viu preocupați de problema lecturii; 3. sistematizarea ideii de lectură colectivă sub forma „teoriei recepției“ (H. R. Jauss și școala sa).

Lectura se face cu și prin alte lecturi. Iar acestea presupun cunoștințe, referințe culturale anterioare precise: despre genul operelor „receptate“, normele literare — explicite sau implicite — ale textelor și lecturii sale, temele literare familiare, lumea imaginară a operelor etc. Se descoperă existența lui *Der Implizite Leser* (W. Iser, 1972), a „lectorului implicit“. Fără un „orizont (cult) de așteptare“ (în terminologia specifică acestei estetici literare), lectura ca recepție nici nu poate avea loc. Împins până la paradox, și acest postulat a putut fi susținut: „Literatura presupune un public mai cultivat decât însuși autorul“ (Italo Calvino).⁹⁶

6. Toate acestea sunt adevărate și atestate din abundență. Și, totuși, în esență, nu este vorba, de fapt, decât de „supraviețuiri“ — rezistente într-adevăr — dar numai „reminiscente“ și „supraviețuiri“ ale ideii tradiționale de cultură. Spiritul epocii depășește, în mod radical, definiția sa tradițională. Am intrat, într-un fel, în era postculturală, în sens de

cultură „literară“, „gramaticală“, legată exclusiv de „literă“. Cultura devine, în occidentul secolului 20, mai ales în a doua sa jumătate, tot mai mult tehnologie de vârf, tehnico-electronică. Ea se interferează și uneori chiar se suprapune peste noțiunea de „știință“. Acumularea și difuzarea datelor culturale presupune noi tehnici și noi metode. Tendința generală este de înregistrare, reproducere și codificare mecanică. Spiritul inițiativei personale tinde să se restrângă și să se încadreze, obligator, în norme și instrumente foarte precise. Am intrat, se pare definitiv, în epoca lui *Mode d'emploi, Operations, Instructions* necesare în toate domeniile culturii. De unde noi perspective și ierarhii. Și, mai ales, un evident spirit neopozitivist.

a. Fenomenul scientizării vertiginoase se observă în evoluția formulării ideii de „critică literară“. Ea este văzută tot mai mult ca o formă de „cunoaștere“ culturală (*Knowledge, Literary Knowledge*, de ex. André Lefevere, 1977) sau, tot mai frecvent, de *Science* pur și simplu. Dogmatismul marxist vede în critică doar „știința producției literare“, în căutarea eternă a „legilor producției literare“.⁹⁷ Evident, o exagerare, semnificativă, totuși. Se vorbește, în același spirit cultural, tot mai profesionalizat, de cititorul „informat“, de „competență literară“, de a fi „versat în literatură“ etc.

Dar și mai vechea terminologie consacră sensul cultural, tehnic, erudit, în primul rând, al ideii de „literatură“ și „literat“. El era asimilat cu „erudiție, doctrină, cunoaștere, știință“, „cunoașterea principiilor, procedeele acceptate (*admis*) în creațiile spirituale (*ouvrages de l'esprit*)“.⁹⁸ B. Croce publică volume întregi *di varia erudizione, varia letteratura*.⁹⁹ fără nici un complex de culpabilitate al „erudiției minuțioase“. De altfel, fără cunoștințe lingvistice, textuale, istorice, fără ceea ce se numește în engleză *scholarship*, critica literară este (sau era, în orice caz) de neconceput: „Erudiția... este baza criticii“ (J. E. Spingarn).¹⁰⁰ Principiul pare depășit doar atunci când el este asimilat exclusiv filologiei clasice, care și ea, de altfel, se modernizează.¹⁰¹ Informația culturală, fragmentară și inepuizabilă prin definiție (documentarea „exhaustivă“ a devenit total utopică) are nevoie, totuși, în continuare, de „erudiție“. Ea singură poate integra datele unei probleme, seriilor de idei corespunzătoare și propune, mai ales, o viziune „totalizantă“, unificatoare, de sinteză.¹⁰²

În același spirit profund tradițional, ideea de critică literară este frecvent tradusă, în continuare, prin „studii“, „studii literare“, „cercetări“ (*research*) etc. Dar un critic

american din „generația“ anterioară (R. S. Crane), își amintește chiar și de „vechile arte de a scrie și citi pe care orice critică literară demnă de acest nume trebuie să se bazeze cu fermitate“.¹⁰³ Se folosesc în continuare titluri precum *Essais* sau *Questions de littérature* (pentru studiile de poezie populară sau medievalistică), *Belles lettres* (pentru „studii literare, estetică literară, eseuri“). În dicționarul *Robert, littérature* are și sensul de a „studia opere“. A studia „literele frumoase“ (de reținut tenacitatea vechii formule), dintr-un punct de vedere structural, istoric, tematic este o întreprindere curentă. Se formează și o disciplină specializată: *cultural thematics*.¹⁰⁴ Întregul aparat de referințe, bibliografie, trimiteri etc. poartă în continuare numele consacrat de *Literatur, gelehrte Literatur* (referințe numeroase). Doar că înregistrarea și manipularea acestui aparat critic, cu tendințe de hipertrofie, se perfecționează. El este preluat de „computer“, intră într-o „bancă de date“, se „stochează“ etc. A lucra (precum ... noi, în treacăt fie spus) doar cu „fișe“ devine artizanal și perimat, deci „anacronic“. „Noile tehnologii“, „rolul centralizator al bibliologului“¹⁰⁵ de serviciu etc. este, în epoca actuală, în comunitatea studiosă occidentală cel puțin, esențial. Stilul descriptiv, neutru-obiectiv, strict informativ, neopozitivist al numeroaselor studii literare, îndeosebi americane, este izbitor.

Criticul, în primul rând, „învăță“ el însuși, pentru sine. Ceea ce „bătrânul“ G. Saintsbury o spunea demult: toate procedeele literaturii trebuie studiate și „toate constituie lectii pentru critic“.¹⁰⁶ Ceea ce este perfect adevărat. Dar la aceeași concluzie ajunge — situație într-un sens ironică — și unul din patronii rebeli ai „noii critici“, „criticul se învață pe sine“ (R. Barthes: *s'enseigne à lui même*).¹⁰⁷ Totul rămâne însă, într-un fel, la acest capitol, doar un mod discret, *sotto voce*, de a relua o veche idee.

Proclamarea, în schimb, a rolului educativ, public, „școlăresc” chiar, al criticii este generală, persistentă și — fapt și mai semnificativ — necontestată în esență. Toate studiile despre învățarea literaturii îl reafirmă. Criticul este un *teacher* sau cel puțin un „intermediar” (*go-between*), cu rol central de mediere între opere și public.^{A17} El amplifică „experiența cititorului” și, după unii, chiar îl „crează”. Îi sporește puterea de „înțelegere” și-i „modelează sensibilitatea”. Am grupat „intertextual” un număr de citate anglo-saxone de prim ordin. Iată și o formulă germană: „Educația lecturii sau formarea (*Bildung*) estetică-literară”.^{A18} Nici „explicația de text” franceză nu poate fi omisă, cu o soluță tradiție pedagogică în spate. Ea are diferite nivele: lexicografice, sintactice, prozodice, stilistice, tematice, istorico-literare, comparatiste etc. Retorica, la rândul său, a dispărut din învățământ, dar tradiția învățământului retoric și, mai ales, a spiritului său, descriptiv și normativ, nu dispare integral.¹⁰⁸ El este inseparabil legat de tradiția culturală. Nici preocuparea „modului instituționalizat de lectură” și cea a lui „cum citim” nu-și pierde actualitatea. Astfel de teme sunt, în continuare, studiate atent și în reviste prestigioase de teoria literaturii.¹⁰⁹

b. Problema tradiției culturale, din nou reactualizată, în care literatura se integrează sub toate formele, primește o rezolvare în același spirit și literă. A face parte dintr-o tradiție, a o prelua și continua, imita și îmbogăți reprezintă mecanismul esențial al istoriei literare. În această perspectivă, de largă recunoaștere în secolul 20, un anume „epigonism” devine constructiv și creator. Este de fapt și modul prin care literatura supraviețuiește și se dezvoltă, forma sa reală de existență istorică. Ea constituie, în acest sens, o permanență și totalitate ce pot fi concepute și ca fenomene simultane. În percepția critică — de acest tip — întreaga literatură „coexistă” în timp și spațiu. Un text de referință rămâne eseul lui T. S. Eliot, *Tradition and the Individual Talent* (1919). Toate studiile epocii despre „moștenirea literară” (expresia nu este neapărat specifică marxismului; o întâlnim și în critica anglo-saxonă și de altă orientare: *The Literary Inheritance*)¹¹⁰ pleacă de la aceleași preconcepte și duc aproximativ la aceleași concluzii.

Poate cea mai importantă este recunoașterea eficienței și valorii exemplare a tradiției literare. Prin acumulare, conservare și repetiție continuă (în primul rând „didactică”), ea devine profund exemplară. Impune un „cod” și un „model”

literar. Este deci conservatoare și normativă, „clasicizantă“ prin definiție. Și cu cât această tradiție este mai veche, mai solidă și unanim recunoscută, cu atât ea devine reperul esențial și, într-un sens, „obligator“ al imaginației și conștiinței literare colective. O carte precum *The Great Code. The Bible and the Literature* de N. Frye (1982) este tipică pentru această concepție. Dar există și alte „coduri“ și „modele“ nu mai puțin clasice: cel „latin“ de pildă,¹¹¹ „elin“ ori „gotic“, piloni ai culturii occidentale. Ideea de „model“ este redescoperită, reabilitată într-un fel și cultivată intens și sub influență structuralistă. O regăsim la I. Lotman, la semioticieni și structuraliști italieni (Cesare Segre, Maria Corti etc.), în special sub forma „modelului cultural“, determinat în primul rând de limbă. Dar nu numai. Ei impune o anume „viziune asupra lumii“, norme, *topoi*. În general, elemente literare, structurale și invariante.

Mentalitatea și lectura normativă, tipice tradiției literare (aspect deloc neglijabil în secolul 20), vin în contradicție directă cu o întreagă tendință critică, avangardistă, negativistă, „deconstructivistă“ etc. Ea este prezentă, în multe cercuri literare influente, adesea chiar dominante. Și totuși ideea de „normă“ nu poate fi complet ignorată, desființată, „evacuată“. Mai întâi, ea este intrinsec legată de existența culturii și civilizației. José Ortega y Gasset a spus-o limpede la timpul său (1937): „Barbarii n-au la drept vorbind norme. Barbaria este absența normelor și imposibilitatea de a recurge la ele“.¹¹² În al doilea rând, este imposibilă separarea completă a descriptivului de normativ. Orice descriere care se prezintă drept „exactă“, „adevărată“, „obiectivă“, „specifică“ devine *eo ipso* și normativă, exemplară. În consecință, nu se poate trasa o linie precisă de demarcație între sensul descriptiv și normativ al ideii de *literatură*.¹¹³ Convingerea că *literatura* este chiar un „termen normativ“¹¹⁴ nu lipsește nici ea. Vom reveni pe larg și asupra acestei probleme de terminologie foarte acută în secolul 20.

De reținut este și faptul că „teoria literaturii“, „poeticile“ în general, sunt recunoscute ca fiind discipline esențial normative. Teoria este uneori combătută, dar cu argumente predominant estetice. Nu „toate“ poeticile ar fi normative.¹¹⁵ Soluția probabil cea mai echilibrată recunoaște dialectica simultană model/antimodel, normă/abatere de la normă.¹¹⁶ Sunt, de altfel, cele două tendințe și energii latente și fundamentale ale literaturii. Destinul etern al „modelului“ și „normei“ este de a fi, în permanență și peste tot, în același

timp, preexistente și violate. Noutatea — o întrebare-cheie a poeziei — subminează, invariabil (într-un sens sau altul) orice sistem regulativ și autoritar de norme.

Un alt aspect pus puternic în evidență este tendința naturală a culturii literare de a se stabili, cristaliza în forme definitive și deci de a se dogmatiza. Este soarta oricărei „instituții“ de ordin cultural sau de altă natură. Când conținutul său este teoretic, sistematic, descriptiv sau demonstrativ, fenomenul este cu atât mai profund și radical. „Modelul“ se vrea și se proclamă absolut, și atunci el devine inevitabil restrictiv, exclusivist și intolerant. Pe aceste baze se formează și ideea de canon literar, de veche tradiție istorică, bineînțeles, dar care abia în secolul 20 este studiată în mod riguros și repusă sistematic în discuție. Sub aspect strict literar, se produce o „clasicizare“ permanentă, urmată de analiza și „deconstrucția“ acestui mecanism. Câteva concluzii, foarte generale, pot fi considerate ca integrale și peste tot admise.

Ideile de „normă“ și „canon“ tind constant să se confunde. Din care cauză, încă din perioada formalismului rus, abaterile de la „norme“ și „canoane“ erau considerate ca firești și deci specifice „faptului literar“. Noutatea ca deviere de la „canon“ reapare, în această filiație, și la R. Jakobson,¹¹⁶ în deceniul patru, urmat de elevii săi. Constituie de fapt unul din *topos*-urile poeziei moderne de mare circulație. O încercare, destul de timidă, de „reabilitare“¹¹⁷ a ideii de normă, „regulă“, nu pare să fi găsit audiență. Conștiința literară modernă este refractară, în genere, tendințelor normative, ireductibile totuși, după cum se observă cu destulă ușurință. Ele au și alte urmări, supărătoare pe de o parte, inevitabile pe de alta.

Mai întâi, canonizarea sub diferite forme (citate, exemple, asumare deschisă a unor criterii, exprimarea plină de convingere a ceea ce unii autori sau critici „cred“ că „este literatură“ etc.) constituie un element esențial în formarea și impunerea unei definiții a ideii de literatură. Problema va reveni, pe larg, în atenția noastră, în volumul următor. Tot canonică și dogmatică este și definirea în același mod a valorii literare, ceea ce este considerat a fi „bun“ sau „rău“ în literatură. De unde și impunerea unei ierarhii rigide, a unei anumite scări de valori proclamată ca indiscutabilă, de mare „autoritate“ critică etc. În acest punct, judecata de valoare pretins impresionistă se întâlnește și chiar se suprapune, în esență, peste dogmatismul autoritar și rigid. Apar și premise de falsă „universalitate“: autori, aspecte, ierarhii, defi-

niții regionale, eurocentriste în speță, sunt proclamate ca „universale“. Literatura universală s-ar reduce sau s-ar confunda cu cea europeană. Dogmatizarea criteriului literar strict occidental „elimină“ literaturile orientale importante: indiene, japoneză, chineză etc. O evidentă eroare.

Consolidarea conștiinței comunității mondiale, inclusiv literare — unul din evenimentele spirituale cele mai importante după al doilea război mondial — repune critic în discuție ideea însăși de „canon literar“. Apar tot mai evidente, și uneori chiar agresiv-stridente, rădăcinile sale istorice specifice (religioase, medievale, moderne). Un mare pionier al acestor studii este, fără îndoială, E. R. Curtius (1948).¹¹³ Iar aceste canoane „locale“ sunt tot mai greu de impus sau de transferat, fie și în parte, întregii comunități literare internaționale. Ele apar drept ceea ce și sunt în realitate sisteme normative regionale rigide, respective, date și condiționate strict istoric și — ceea ce devine tot mai evident și adesea supărător — ideologic. Căci discuția se extinde de la totalitatea normelor și canoanelor culturale, la cele sociale, rasiale, sexuale etc., cu aspecte deosebit de acute mai ales în SUA.^{A20}

Strict literar vorbind, „modelul“ sau „marele canon al literaturii“ (problema preocupă și pe René Wellek¹¹⁹ înaintea „bătăliei canonice“ actuale) se reduce la două „vechi“ aspecte cu care ne-am reîntâlnit periodic în această *Biografie*: a. formarea, legitimitatea și valoarea unui „set“ sau altul de norme literare; b. formarea unui „canon de cărți“ (lista „bibliotecii ideale“) în care o comunitate se regăsește și prin care ea se definește de-a lungul istoriei. Problemă de selecție, ierarhizare și valorizare ce-și păstrează întreaga actualitate și în secolul 20 (III, 3). Cercetările au în primul rând un caracter istorico-literar (euro-american).¹²⁰ Cât privește preocuparea de a elabora un „canon comparatist“,¹²¹ ea este fundamental ratată dacă nu-i delimităm bine raza de acțiune. Iar aceasta, la rândul său, depinde de ceea ce ar „trebui“ să înțelegem prin „literatura universală“. Problema nu este încă, din nefericire, după cum vom vedea, nici pe departe rezolvată, în perioada actuală.

Mentalitatea canonică transferată criticii și teoriei literare duce, în sfârșit, la redescoperirea spiritului — și uneori chiar a literei — vechilor scheme și manuale medievale: *accessus ad auctores, gradus ad Parnasus*. Reapar, deci, și astfel de titluri: de ex. *Gradus. Les procédés littéraires* (*Dictionary*) de Bernard Dupriez (1977). Pentru unii critici, cri-

tica rămâne încă „o artă de a formula și aplica principiile literare“ (R. S. Crane).¹²² Ideea metodelor-tip, instrucțiunilor, „regulilor“ critice este deci departe de a fi abandonată. Într-un fel, întreg neopozitivismul contemporan o repune, în felul său, în valoare. Este adevărat, pe de altă parte, că această tradiție este mult mai puternică în critica germană și anglo-saxonă decât în cea franceză și a derivatelor sale. Iată o schemă propusă de I. Petersen: 1. tema; 2. forma internă; 3. planul; 4. organizarea (structura?); 5. conexiunea; 6. personalitatea; 7. spiritul autorului.¹²³ După René Wellek, întreprinderea ar fi „neoclasică“ și ea este perfect justificată: o schemă a literaturii, listă a genurilor, „standardele“ de imitație literară și idealuri ale unei „corecte structuri a operei“, un „răspuns just (dat) unui cititor avizat (*right*)“ sunt principii ce pot fi în continuare, „apărate“. Ele au, după cum se observă, o „bază“ solidă.¹²³

Poate fi semnalat, în trecere (ca o contra-verificare), că până și „noua critică“ ia în considerare existența „regulilor“ lecturii, dacă nu filologice sau retorice, cel puțin lingvistice. Pe de altă parte, „a citi înseamnă, virtual, a scrie bine“.¹²⁴ „A fi lizibil înseamnă a fi citit la școală“. Există o literatură „normală“ și una sustrasă normelor etc. Citatele (contextualizate) sunt, bineînțeles, din emblematicul Roland Barthes. Se observă în astfel de texte tematice o tensiune semnificativă între lectură-culturală și lectură-plăcere (*plaisir, jouissance*), total în afara culturii. Delimitare obsesivă, agresivă, chiar, aproape maniacală, profund complexată în ori ce caz, de toate reziduurile și tradițiile culturale. Act de supremă „defulare“, căci totul se consumă și pe un fundal psihanalitic. Este, de altfel, și cea mai bună dovadă că această profund detestată și minimalizată „cultură literară“, vrând-nevrând, există. Și că nici o discuție literară serioasă nu poate s-o evite. A ajunge fie și indirect, la sfârșitul secolului 20, al tuturor iconocasmelor și „deconstructivismelor“ posibile, la un adevăr de esență atât de „antică“ spune foarte mult despre geneza și ereditatea fundamental-culturală, invariantă, a literaturii.

c. În același timp, asistăm — mai ales în a doua jumătate a secolului — la o foarte importantă modificare a ideii de „cultură“ și, implicit, de „literatură“. Soarta culturii în secolul 20, determinată de progresele enorme ale industrializării — îndeosebi în sfera multiplicării comunicațiilor prin multi-media — o scoate din sfera „elitei“ și o transformă în „cultură de masă“. Iar această cultură intens și profund ma-

sificată, industrializată și comercializată, este produsul a ceea ce s-a numit „industria culturală”. Am amintit și anterior de existența acestui fenomen.⁴²² El are câteva urmări importante în sfera culturală a literaturii.

Termenul de „industrie culturală”, creat și impus de Școala de la Frankfurt (îndeosebi de Max Horkheimer și Theodor W. Adorno, urmați de elevi, în texte adesea destul de aride¹²⁵), acceptat și preluat de întreaga lume științifică occidentală, are conotații ideologice precise. Punem însă, în acest cadru, în paranteză, o serie de teze neo-marxiste-revizioniste (industrie complice a „ideologiei dominante”, produs al industriei „capitaliste”, organizată după modelul „industrial”, valoare-„marfă” etc. etc.), pentru a reține doar aspectele propriu-zis „culturale.” Transformările conceptului de „cultură” sunt deosebit de importante.

Se observă, mai întâi, privind foarte schematic, o evidentă polarizare între produsul cultural individual și industrial, de serie, între ceea ce se poate numi, efectiv, „artă serioasă” și obiectul de manufactură, de „industrie culturală”. Acesta din urmă are toate caracterele produsului industrial: tipizat, stereotip, fabricat după scheme și scenarii invariante, cu idei, teme și eroi la „modă” și de succes. Sunt cele două noțiuni-cheie ale acestui nou și dominant regim cultural. Din aceeași cauză, deoarece ne aflăm în epoca „reproducerii industriale”, ideea de imitație devine „absolută” (Horkheimer-Adorno), iar cea de „originalitate” complet ignorată sau radical evacuată.

Valoarea este exclusiv de „schimb”, de „piață”, deoarece „industria culturală” oferă doar bunuri destinate „comercializării de masă”, „populare”, distractive, recreative, destinate „consumului” imediat, cotidian. Se recunoaște pe față că acest gen de „cultură” (*like swimming or football*) are de fapt foarte puține legături cu „arta”. Ar fi vorba, într-un sens, chiar de o „barbarie planificată”. Ceea ce se înțelege, în secolul 20, prin „literatură populară”, „paraliteratură”, „subliteratură”, „literatură de masă” se încadrează din plin categoriei larg-culturale amintite. Vom reveni ulterior și asupra acestor precizări terminologice. Fapt curent, de existență banală, el constituie nu mai puțin un fenomen sociologic de proporții enorme, în occident. Tendința sa este de a deveni mondială, cu rădăcini istorice incontestabile.¹²⁶

Transformarea ideii de cultură atrage, în mod implicit, în acest cadru foarte restrictiv și imperativ, și ideea de literatură. Ea a pierdut în primul rând — și se pare „definitiv”

— locul privilegiat în ansamblul sistemului valorilor culturale. Ea revine, într-un fel, la condiția „literaturii populare” de totdeauna: texte scrise pentru indivizii necultivați, *illitterati*. Răspândirea și predominarea *mediilor* de informații determină apariția „literaturii pentru neliterati” (*unlettered*).¹²⁷ În cel mai bun caz, industria culturală face ca „literatura și literatura distractivă (*Unterhaltungsliteratur*) să fie strâns legate”.¹²⁸ Între operațiile industriale standardizate și clișeele literare pur comerciale linia strictă de demarcație dispăre.

Se constituie chiar un adevărat mit al „mașinii de scris”, care ar face legătura dintre vechea cultură umanistă și cea modernă, tehnico-publicitară. Cultura și deci „literatura” se despart, se pare, „definitiv” de ideea de „carte” și implicit de „scriere” ca proces creator individual, cu norme și exigențe proprii. În zona audiovizualului, prestigiul „literei” — în orice caz — încetează. Ea se „vizualizează” și se „sonorizează”. Degradarea ideii tradiționale de literatură este deci profundă. Absorbită și remodelată de industria culturală, literatura aproape că nici nu mai este „citită”. Unde domină *media*, „literatura” dispăre, iese, de fapt, din circulație.

Schimbarea regimului tradițional este radicală. Cultura literară decade făcând loc la ceea ce s-a numit „cultura audiovizuală”¹²⁹ sau „vizuală” pur și simplu. „Cunoașterea” este înlocuită prin „informație”. Dar nu în sens tradițional-științific, ci de „mesaje”, care transmit o informație globală, perceptibilă prin diferite canale de „comunicație”. Fenomenul a fost denumit uneori, la modul figurat, „zgomotul culturii”.¹³⁰ O „cunoaștere”, dacă se poate spune astfel, la nivelul simțurilor, dar fără obiect intelectual. Nu sunt, în esență, observații chiar foarte noi. Spirite pătrunzătoare, în special în critica americană — deci într-un mediu unde aceste realități erau cu mulți pași înaintea Europei — semnalau acest fenomen încă în deceniul patru. „Aici literatura încetează, aici informația începe” (Max Eastman).¹³¹ Adaptarea literaturii la „audiența de masă” pune omului de litere modern o problemă precisă și anume: ce-și propune el să „comunique” și cum? (A. Tate)¹³² Ieșirea din sfera culturală și intrarea în sfera comunicațiilor echivalează, în limbaj foarte tradițional, cu evoluția de la *mathesis* la *semiosis*.¹³³

O nouă etapă în istoria „culturală” a umanității a început. În acest regim, nu calitatea, ci cantitatea și distribuția, altfel spus difuzarea, sunt determinante. Iar trecerea de la „cultura literată” la „cultura tehnologică”, a simbiozei dintre scris,

auditiv și vizual, a *mediilor* „print-nonprint“, implică un nou tip de lectură culturală a textelor și deci o „nouă cultură literată“, o lectură culturală integrală. Ea nu mai privilegiază scrierea. Și, în măsura în care accentul cade pe receptarea acestei noi culturi „literate“ (*letrée*, în ultimă analiză în sens doar de alfabetizată), „teoria noii culturi literate va fi o teorie a lecturii, care va înlocui teoria“ (se înțelege, tradițională, a literaturii).¹³⁴ În această perspectivă, „lectura“ și „recepția“ se confundă. Ultimul factor constituie mediul și produsul oricărei comunicări predominant audiovizuale. Literalismul literaturii, în netă minoritate, este invitat să părăsească urgent scena, poziția sa privilegiată, deținută de două milenii. Se constată, ca o evidență elementară, revenirea masivă și generalizată la oralitate și imagine. Cultul actual al imaginii (T.V., benzi desenate, videocasete etc.) poate fi totuși asociat tradiției literaturii baroce a emblemelor și *imprese*-lor. Iar „înălăturarea (îndepărtarea) hârtiei“ (cu o formulă germană: *Abkehr vom Papier*) devine — nu se știe încă bine — o constatare obiectivă sau idealul suprem.¹³⁵

Este integral acceptabilă o astfel de soluție radicală? Cât timp *litera* nu poate fi complet eliminată nici măcar din acest proces — care în mod evident n-o favorizează — este greu de presupus că *literatura* va dispărea definitiv. Fie și ca termen pur convențional pentru orice fel de imprimate, texte, înscrispții vizualizate, emisiuni radio-televizate, măcar în parte, în mod inevitabil, redactate. Dovadă că apar, în continuare, *Teorii literare. Teorii ale literaturii* etc. Care sub diferite forme contestă importanța literei și tot ce derivă din acest primat al literalității. Dar care folosesc invariabil... litere, pentru a o bagateliza, evacua, nega etc. etc. Situație, în orice caz, ambiguă și involuntar ironică...

Cultura română n-a ajuns încă, nici pe departe, la stadiul „industrial“ occidental. Ceea ce nu înseamnă că relația dintre cultură și literatură n-a fost percepută și discutată într-o oarecare măsură. De fapt, au fost parcurse, și încă într-un spațiu scurt de timp, câteva faze esențiale ale acestui raport fundamental. Modul cum este privită și studiată „literatura veche“ de *palimpsest*, „literatură de gradul doi“, studiată de ales, în optica lui N. Iorga (dar și a lui Sextil Pușcariu, N. Cartoian, P. P. Panaitescu, până la *Dicționarul literaturii române de la origini până la 1900*, 1979), unui fenomen cultural. „Istoria literaturii române“ se confundă, în această perspectivă, cu „istoria culturii române“. Tenacitatea definiției cul-

turale a literaturii române vechi este mare. Și azi se crede că numai în acest mod ea poate fi legitimată și, într-un fel, „salvată“. Chiar și criticii care acceptă și proclamă primatul criteriului estetic declară că „civilizația și cultura poporului român sunt străvechi și literatura nu-i decât o formă secundară și deloc obligatorie“ (G. Călinescu).¹³⁶ Confuzii parțiale se constată și la cercetători serioși ai „conceptului de literatură veche“ (V. Florescu).¹³⁷ Eminescu, în sfârșit, este „omul deplin al culturii românești“ (C. Noica). Nu și al ... literaturii etc.

Momentul de ruptură, cel puțin simbolic, de această concepție poate fi situat în deceniul al treilea, când E. Lovinescu observă (1923) că literatura română a ieșit din faza culturală“. Confuzie tipică la N. Iorga și, în general, a direcției „sămănătoriste“. Criticul recunoaște, totuși, că „la începutul unei culturi, noțiunea artei nu e cu totul desfăcută de noțiunea mai largă a culturii“.¹³⁸ Depășirea fazei culturale este subliniată și în ultimele sale studii despre „posteritatea critică“ a lui T. Maiorescu. De accepția și „utilizarea“ culturală a literaturii se desparte și Paul Zarifopol, peste un deceniu. Cultura oferă doar informații, idei, „locuri comune“, învățături, pedagogie etc.¹³⁹ Sensul este, în mod evident, depreciativ. Nici M. Ralea nu este un partizan al culturii livrești, „erudite“. Se proclamă doar adeptul culturii integrate, asimilate, „cucerite“, transformată în acte de viață.¹⁴⁰ În aceste texte este evidentă lipsa totală de interes pentru statutul cultural specific al literaturii ca parte componentă a sistemului cultural. Iar pentru tradiția și omologarea semantică *literatură* = *cultură* și mai puțin.

Preocuparea nu se îndreaptă în această direcție nici în sfera studiilor de „filozofia culturii“, care cunosc, în special prin L. Blaga, dar și M. Eliade și alți câțiva, o dezvoltare deosebită între cele două războaie. Un studiu universitar sistematic de *Filozofia culturii* de T. Vianu (1943) nu acordă nici el un loc bine definit literaturii. Se apropie totuși, într-o măsură de această temă doar în capitolul „școala ca mijloc al culturii“.¹⁴¹ Diferite studii ulterioare, îndeosebi din deceniul opt, pe tema „cultura, creația, valoarea — motive dominante ale filozofiei românești“, „diacronismul culturii“, „generație și cultură“ etc. nu dau nici ele atenție literaturii. Un articol „modern“ despre „cultură“, dintr-un *Dicționar de sociologie* (1993), procedează, la fel, prin ignorare suverană. Din fericire, studiile de semantică istorică despre „cultură“ (Florica Dumitrescu) sunt mult mai bine orientate.¹⁴²

Mai apropiați de accepțiile și soluțiile tradiționale sunt unii cercetători, istorici literari, critici și esești preocupați de interferențe, dar și de demarcații limpezi între *literatură* și *cultură* (în sens larg „studiu“, „cunoaștere“ etc.). B. Munteanu deschide un curs universitar vorbind despre *Sensul și interesul cunoașterii literare* (1941). Tema este inclusă și în compilațiile denumite „știința literaturii“ (Al. Dima etc.). *Literatura de frontieră* de S. Iosifescu (1969) are și ea, în parte, noțiunea convergenței celor două planuri. Al. Duțu, interesat de „modele culturale“ (în mai multe studii), știe că trebuie bine demarcat locul literaturii „în cadrul expresiei culturale a unei societăți“. Inițiat în problema *Mediului cultural și literatura* este și Alexandru George (1986)¹⁴³. Ca totdeauna, doar simple repere de orientare.

Trebuie semnalate, în sfârșit, și câteva referințe directe sau indirecte despre rolul normativ, explicativ și formativ al unor mecanisme culturale în sfera larg înțeleasă a literaturii. Un articol despre *Gramatică* publică Mircea Eliade (1933).¹⁴⁴ Tot despre „norme“, dar în estetică, scrie și T. Viănu în *Estetica sa* (1939). Pare neverosimil, ținând seama de contextul epocii, că apare chiar și o *Artă de a scrie și de a vorbi în public* de Ion Biberi (1972). Idee cum nu se poate mai tradițională, glorios antico-medievală. La fel de clasică este și o anumită hermeneutică: „Nu cuvintele vechi interesează, ci înțelesurile lor; nu ele ca atare, ci *lecția* lor“ (C. Noica).¹⁴⁵ Despre rolul și necesitatea culturii și a intelectualizării, în dezvoltarea unei mari literaturi, în speță română, se pronunță, în mai multe împrejurări, E. Lovinescu și G. Călinescu. Se publică și o antologie pe această temă¹⁴⁶. În generația următoare, un partizan declarat al „poeziei faptului de cultură“ este mai ales Ștefan Augustin Doinaș, poet de o deosebită intelectualitate.

2. LITERATURA CU LITERATURĂ

În acest context, redescoperirea sau mai bine spus reafirmarea ideii că literatura „se face“ cu literatură, că literatura se alimentează din propria sa substanță, este cu totul firească. O astfel de concepție, în prelungirea unei tradiții milenare, se precizează cu deplină claritate încă din secolul 19.¹⁴⁷ În secolul 20, ea devine aproape un loc comun, convingere larg răspândită, deseori repetată. Cultura se produce și

se re-produce în și prin literatură. Ea „cere“ cultură prin întregul său proces de creație, atât ca „instituție“, cât și ca modalitate de „recepție“. Doar că ceea ce anterior constituia în primul rând o observație de ordin predominant empiric, acum este teoretizat și studiat tot mai metodic.

Analiza procesului cultural este dusă, în perioada actuală, până la capăt și aplicată, în esență, tuturor artelor. Mai mult: condiția fundamentală a literaturii este recunoscută, din plin, ca un fenomen „specific literar“. ^{A2} Se ajunge la formulări moderne și intensive ale unei realități literare fundamentale, recunoscută, până acum, mai mult sau mai puțin ocazional și în mod doar extensiv. Epoca actuală răspunde tot mai precis la întrebarea: cum se poate scrie „literatură nouă“ cu „literatură veche“? Conștiința tot mai lucidă, documentată și sistematizată a acestui proces, constituie încă o notă distinctă a ideii de literatură în secolul 20.

1. Tenacitatea convingerii, limpede exprimată, că literatura presupune „talent“ sau „geniu“ plus „studiu“ este mai mult decât evidentă. Inutil a reface „istoria“ bimilenară a acestei „teorii“. „A avea litere“ (*avoir des lettres*) constituie o condiție esențială a omului de litere“. Iar aceste „litere“ se învață“. Sunt un produs didactic, pedagogic, deci „cultural“ prin definiție. Chiar dacă într-o zonă marginalizată, sau efectiv marginală, academico-didactică, ideea profund tradițională rezistă cu succes oricăror uzuri, ironii și polemici. De un important articol al lui Remy de Gourmont împotriva „maestrului“ — ridiculizat — al acestor teorii, A. Albalat, am amintit atât în volumul, cât și în capitolul anterior. Dar acesta din urmă își continuă, imperturbabil, publicistica și pledoaria didactico-literară.¹ Îl urmează, bineînțeles, și alții. Ideea manualului de scris literatură este indisolubil legată de „învățământul tradițional al compoziției franceze“.² Faptul că problema „învățământului literar“ continuă să se pună — și cu cea mai mare insistență — și în perioada actuală reprezintă un indiciu sigur că actualitatea sa n-a dispărut. Dimpotrivă. Colocviile internaționale și culegerile de studii pe această temă, la care am făcut referință în capitolul precedent, o dovedesc din plin.

Reactualizarea (deci vitalitatea unor argumente profund tradiționale) reține și ea atenția. Cultura nu numai că este pe deplin „conciliabilă“ cu poezia (filologii clasici citează, de predilecție, „cazul“ lui Virgiliu), dar și „toți adevărații mari poeți au fost și oameni culti“. Este de altfel o evidență de

prim ordin. A fost reafirmată energic, între altele, și în critica italiană din prima jumătate a secolului. Nu este uitată nici „limba cultivată“, „care face, prin ea însăși, poezii“ (F. Flora, B. Croce).³ Dar aceeași convingere este exprimată energic și în critica franceză, să-i spunem „preformalistă“. Întreg grupul de la *Nouvelle Revue Française*, cu A. Gide în frunte, a făcut, nu o dată, elogiul culturii literare și al eficienței sale creatoare.

Necesitatea „retoricii“ — disciplină eminentemente „formativă“ — are, în același spirit, partizani decisi: „Fără a cunoaște meserie și fără *application verbale* (aptitudinea de a vorbi, *n.n.*), scriitorul... nu reușește să exprime nimic valoros“ (J. Paulhan).⁴ Ideea reapare inevitabil și la colocviul din 1969 despre „învățarea literaturii“ în mai multe intervenții: ea ajută, în esență, personalitatea literară „să se formeze“.⁵ Într-un anume sens — nu neapărat peiorativ — o astfel de pedagogie reprezintă însăși legitimarea, alibiul și, în orice caz, „pâinea“ profesorului de literatură. Personajul în cauza devenit tot mai dubios și compromis, face mari eforturi să-și justifice existența.⁶

O privire sistematică și simultană ca totdeauna pe schema criticii și a teoriei literare a secolului dovedește, din plin, recunoașterea acestei realități literare. Este vorba, în mod indiscutabil, de o „constantă“ literară: literatura presupune existența, integrarea și reelaborarea, sub diferite forme, a literaturii anterioare. Literatura, în două cuvinte, „naște“, inevitabil, literatura. Un campion al acestei idei, cu mult înaintea vogii „intertextualității“ moderne (care nu spune în esență altceva), este B. Croce. El a scris, în repetate rânduri, despre „poezia poetică și poezia literară“ (cea din urmă legată incontestabil de cultură), despre „literatura frumoasă pe care o produce dragostea de poezie“.⁷ Iar aceasta are efecte „literare“ directe ce vor fi notate succint mai jos.

Dintre marii clasici ai criticii europene, trebuie amintit, în același sens, și E. R. Curtius. Ancheta sa, foarte strânsă, pe texte latino-medievale, duce la aceleași concluzii, cu aceeași valoare de „constantă literară“: „Continuitate“, „Imitație și Creație“.⁸ Literatura nu este decât un „rearanjament“ de elemente preexistente. O traducere italiană a acestuia are chiar titlul *Letteratura della letteratura* (1984). Este o idee larg răspândită, îndeosebi în sfera studiilor germane aplicate, despre „citat“, de pildă: „Literatura se hrănește cu literatură“.⁹ În alte formulări, se vorbește despre „refolosire“ (*Wiedergebrauch*), despre poezia care „face“ (*macht*) poezie etc. Expre-

siile de și mai mare circulație ca *Lehrhafte Texte*, *Dokumentarliteratur*, *Literaturdidaktik*, etc. au același conținut. Întreaga literatură existentă descinde, în sens larg, din câteva cărți-capodopere ale literaturii universale. Observație curentă la esești de valoarea lui Hugo von Hofmannstahl sau la jurnaliști de tipul H. M. Enzensberger. „Despre ce s-a scris deja, trebuie să se scrie“. Truism, banalitate sau reflexie filozofică profundă? L. Wittgenstein, în orice caz, o face.⁴³ Dar astfel de citate pot fi cu mult mai numeroase.

Mai cunoscute, poate, într-un sens, sunt o serie de formule franceze din aceeași perioadă și care exprimă, toate, invariabil, aceeași idee: „Priviți cărțile recente: toate sunt un imprimat născut dintr-un alt imprimat“ (J. Prévost).⁴⁴ Sau, și mai direct: „literatura se face cu literatură“. Montaigne însuși ar fi avut sau presimțit acest fenomen (Cl. Mauriac).⁴⁵ N-are sens să încărcăm pagina cu referințe identice. Reținem doar expresii curente, care traduc aceeași idee: literatura este *engendrée* de și prin literatură, ca și de „viața literară“; ea se face cu materiale culturale *préexistants*; este urmarea unei *remanence culturelle*; o *reminiscence* și un *prélevement*; o *récupération*; pe scurt un *remaniement et prolongation*; am întâlnit această distinsă banalitate și la E. M. Cioran, dar... am rătăcit... „fișa“.

Campionul anglo-saxon al acestor concepții rămâne, indiscutabil, N. Frye. Este chiar autorul unei cărți despre *The Educated Imagination* (1964). Dorința unui scriitor de a scrie nu poate veni decât din experiența prealabilă a literaturii. Literatura nu-și produce formele decât prin ea însăși. Acestea derivă din alte forme. Nu poți să scrii poeme decât plecând de la alte poeme, romane cu punct de plecare în alte romane. „Operele literare nu pot fi create din nimic, ci din literatura însăși“. Problemă plină de implicații nu numai pentru teoria literaturii și a imitației literare, dar și pentru istoria literară și literatura comparată. Prototipul acestui tip exemplar de literatură este *Biblia*, adevărată „sumă“ a literaturii, definită ca atare de același critic (*The Great Code. The Bible and The Literature*, 1982).

În această perspectivă, literatura este produsul relației, în sensul cel mai propriu al cuvântului, dintre carte și cititor. Scriitorul este „livresc“ prin definiție. A „acumulat“ cărți și produce cărți. Trăiește în orizontul culturii, lecturilor, referințelor, citatelor. Iar ele nu fac decât să-l confirme. A. Gide se justifică de acuzația de „livresc“ tocmai în acest mod.⁴⁶ Reacție curentă și chiar apologetică, întâlnită și la alți scrii-

tori (Valéry Larbaud).¹² În literaturile occidentale, de mare tradiție culturală, epitetul — departe de a fi compromis — definește calitatea esențială a scriitorului: a fi *poeta doctus*, „scriitor de cultură“, integrat unei „continuități literare“, este o primă condiție. O demonstrație impecabilă a acestui adevăr întâlnim, între alții, mai ales la T. S. Eliot (*The Classics and the Man of Letters*, 1932),¹³ de care am mai amintit.

Jurnalismul literar actual, inevitabil superficial (inclusiv românesc) poate să suradă și chiar să respingă astfel de teze. Dar realitatea este că întâlnim, în întreaga critică occidentală a epocii, expresii și pledoarii în favoarea „culturii literaturii“, „poeziei de cultură“ și chiar a „literaturii erudite“, domeniu încă de explorat (J. Paulhan)¹⁴ Termenul apare și la M. Bahtin.¹⁵ Literatura lui J. L. Borges — foarte gustată de altfel — se încadrează din plin acestei definiții. Sensul etimologic al cuvântului nu trimite numai la „șoarecele de bibliotecă“. Lat. *erudio* = a învăța, dar și a „desăvârși“, a „rafina“. El se încadrează în ceea ce P. Valéry numește, în aceeași ordine de idei, „exercițiul superior al animalului intelectual“.¹⁶ Este deci dovedit că „literatura pentru scriitori“ aparține mecanismului literar tradițional și profund. „Literatura de consum“ modernă o poate într-adevăr marginaliza — și cu succes evident — dar nu și desființa în esență.

Justificarea ultimă a lecturii și prelecturii, problemă foarte actuală în „noua critică“, studiată în adâncime și cu acuitate (Matei Călinescu, *Rereading*, 1993), este deci de ordin intrinsec „creator“. „Pentru ce scriem literatură?“, obiect de vastă anchetă. Rațiunea cea mai simplă este următoarea: „Pentru că am citit“ (literatură).¹⁷ „Cine nu citește, nici nu scrie“ (M. Walser).¹⁸ „Un text este suma lecturilor sale“.¹⁹ Principiul se bucură de o largă omologare și colocviul internațional *Les Chemins actuels de la critique* (Cerisy-la-Salle), într-un fel, chiar îl consacră: „Orice proiect de a scrie presupune o lectură anterioară. Literatura făcută nu mai este de făcut“ (p. 212). Terminologia modernă, cu tendințe vizibile de alexandrinism, se îmbogățește și se nuanțează. Dar esența rămâne aceeași. Există un „texte“ și un „avant-texte“, totalitatea textelor precedente. Deoarece literatura presupune, în mod necesar, lectura anterioară, ea este de fapt, un mod inevitabil, o „metaliteratură“. Ce este, în sfârșit, un cititor? „Cel ce vrea să scrie“ etc. etc. Referințele în acest sens sunt numeroase și recurente. A disocia, în mod radical, literatură de cultură (cum face de pildă, M. Blanchot,²⁰ dar și alții) este deci, în cel mai bun caz, o reminiscență a esteticii literare romantice.

demiurgice, *ex nihilo*, de fapt o creație. Ea nu rezistă nici la analiză, nici la proba de foc a istoriei literare și a verificării ideilor literare milenare.

2. Nu poate fi pierdut din vedere, în aceeași epocă și ordine de idei, nici un întreg ansamblu de situații literare, care redescoperă, justifică și, într-un sens, chiar consolidează ideea de „neoclasicism“ și „tradiție literară“. Evident, opiniile oscilează între reabilitare și condamnare. Doar două opinii radicale contradictorii, profund emblematice: clasicismul și schemele sale constituie „tipul și modelul artistului cultivat (*de culture*)“ (Eugenio d'Ors).²¹ Dimpotrivă, neoclasicismul (cultivat de simbolism) n-a fost capabil să producă o „literatură vie“. Succesul său coincide cu tocirea „sensului poeziei“ (Marcel Raymond).²² Adevărul este că ambele teze pot fi susținute. Fiindcă amândouă corespund unor sisteme diferite și constante de idei care au, fiecare, justificarea și tradiția lor.

Un moment de mare luciditate analitică și istorică a acestei situații tipice este legat de numele lui B. Croce. Faptul că „noua critică“ l-a scos, practic, din circulație, nu constituie pentru „noi“ (vrem să spunem pentru „logica“ istorico-sincronică a acestei *Biografii a ideii de literatură*) nici o „obligatie“. Încă din perioada *Esteticii* — deci chiar la începutul secolului (1901) — el face afirmația (esențială!) că „a scrie conform unei teorii, nu înseamnă a scrie cu adevărat, doar, cel mult, a face literatură“. ²³ După același principiu, era respinsă întreaga poezie barocă, „pseudo-poezia literară“, „literatura frigidă, imitația“ etc.²⁴ Întreaga antinomie *La poesia popolare e la poesia d'arte* (1933) este construită pe aceeași polaritate radicală: poezie genuină („genialitate poetică“) de o parte și poezie „artificială“, „cultură, studiu, căutare“ (azi am spune „experimentalism“) de alta. Există *Poesia poetica e poesia letteraria*, cea din urmă operă de imitație, combinație, disciplină, cultură. Cu o astfel de formație superioară oricine poate să scrie, în principiu cel puțin, „cea mai suportabilă literatură“ (*Poesia, opera di verità, letteratura, opera di civiltà*, 1943).²⁵

Confirmarea vine și de pe versantul opus, al practicii literare curente contemporane. M. Proust face, nu o dată, „teoria“ continuității lecturilor prin texte proprii și a „pastișei“. A. Gide, J. Cocteau și alții reiau scheme și mituri clasice. La J. L. Borges procedul atinge limite maxime: dacă ai citit „tot“ și înțelegi că „totul“ a putut fi scris, mai mult: că „totul“ poate fi scris, erudiția ne proiectează în plin fantastic. Dacă există un exemplu tipic de „literatură cu literatură“,

despre *L'enseignement de la littérature* (1969, 1971), de care am mai reamintit. „Nu se poate refuza, în mod strict, orice retorică“, și cu atât mai puțin cea „implicită“. ²⁹ Orice retorică limitează, ordonează, moralizează — într-un fel — expresia, restrânge libertatea. Dar prezintă și avantajul practic al „economiei“ de timp. Nu mai inventăm la infinit. Profităm, într-un mod sau altul, de achizițiile anterioare.

Recunoașterea existenței și eficienței „locului comun“ (pus în lumină încă de Aristotel, *Retorica*, II, 18), cunoaște și ea o remarcabilă recrudescență. Ideea de *topoi* revine, din plin, în actualitate. Cercetările, în terminologie germană, de *Toposforschung*, ³⁰ în cea anglo-saxonă centrate pe ideea de *pattern*, sunt numeroase. M. Bahtin, apoi E. R. Curtius, în primul rând, reafirmă acest mare și etern adevăr: cultura, inclusiv literară, este memoria colectivă a „locurilor comune“. Există un fond literar comun, un fel de „axiomatică a literaturii“, recunoscută nu numai de istorici literari, dar și de critici moderni cu orientare istorică. În domeniul francez pot fi amintiți, între alții, G. Genette și P. Zumthor. ³¹ Literatura, în ultimă analiză, este un imprevizibil (*sudden*) „aranjament“ de locuri comune (*commonplaces*). Orice surpriză, inedit, „originalitate“ este, prin definiție, un anti-loc comun (T. E. Hulme). ³² Critica „arhetipală“ (un notabil cap de serie: Maud Bodkin, *Archetypal Patterns in Poetry*, 1934) și ea de succes — are aceeași orientare. O mare abundență de studii documentare erudite, pe tema prezenței miturilor și simbolurilor în literatură, constituie nu mai puțin un vast „loc comun“ al cercetărilor literare actuale.

O vie conștiință a clișeului, poncifului, stereotipului de orice gen se face simțită, în mod solidar, în aceeași perioadă. Noțiunile sunt convergente și adesea chiar sinonime. Se observă, în general, trei atitudini, caracteristice de altfel întregii reflecții actuale despre „literatura cu literatură“. Adoptarea unui ton afectat-paradoxal, care asimilează apropierea și depărtarea de „clișee“ cu ceea ce s-ar putea numi fenomenologia empirică a literaturii, este poziția lui Jean Paulhan din *Les Fleurs de Tarbes ou la terreur dans les lettres* (1941). Clișeul, declarat inevitabil, este reabilitat, acceptat ca atare, integrat convenției literare permanente. Există, în același timp, și o anume distanțare ironică, prin asimilare cu „rețeta de bucătărie“: „Literatura se face după rețete“. ³² Totul devine o problemă de repertoriu și stereotipie. Ceea ce dovedesc, în al treilea rând, toate studiile consacrate literaturii de masă, paraliteraturii, despre care vom aminti în volumul următor. Ceea

ce se numește „literatură industrială“ folosește pe scară largă clișee, rețete, *moules*, *patterns*, *stéréotypies* etc. „A scrie, înseamnă mai întâi a scrie cu (sau prin, *n.n.*) alții“.³³ Procedeul curent, mai ales în această zonă, este *redire*, *ri-uso*, *Wiedergebrauch*. Cu o formulă, ce se vrea spirituală, „machiaj“.³⁴

Recunoașterea pe scară largă a acestor elemente, așa-zicând „prefabricate“ — care confirmă din plin concluzia generală: literatura este condiția fundamentală de existență a literaturii — repune inevitabil în discuție marele mit al originalității literare. El suferă o evidentă eclipsă în secolul 20. Acesta scoate în relief un alt fenomen: tensiunea latentă dintre impulsul creator irepetabil și presiunea constantă, enormă, a elementelor recurente, preexistente în orice creație literară. De fapt, ceea ce devenise tot mai evident în cazul literaturii populare, orale și poeziei eroice, antice, este recunoscut din plin și creației și structurii literaturii în ansamblul său. Să menționăm doar numeroasele studii despre limbajul „formulelor“ epopeilor homerice, pline de clișee și repetiții stilistice, dar și tematice, pentru a ne da seama de permanența și de universalitatea acestui fenomen. Despre contribuțiile și concluziile lui Milman Parry, Albert B. Lord și mulți alții am amintit, pe larg, în capitolul anterior, despre *Literatura orală* (I, 2). Ele sunt continuate și confirmate și prin studiile medieviste ale lui P. Zumthor și alți specialiști. Ancheta se extinde, de fapt, până în perioada actuală. Rezultatele sunt, în esență, inevitabil aceleași.

Doar că, în această fază, se produce un „accident“, un fel de „sincopă“ a studiilor generaliste construite, derivate sau inspirate pe această bază. Deși realitatea „constantelor“ sau „invariantelor“ de orice speță este o mare realitate (pentru E. R. Curtius³⁵ și mulți alții), spiritul neopozitivist și fragmentarist, antisintetic, al epocii se opune la orice generalizare și teorie a „literaturii universale“. Un astfel de punct de plecare nici nu este luat în discuție. Viziunea „globală“, nu numai a literaturii, a intrat în eclipsă. Nu este totuși necesar decât un mic efort de imaginație teoretică pentru a identifica și transforma toate aceste fenomene recurente — verificabile progresiv, sub formă de ipoteze, în întreaga literatură universală — cu însăși „definiția“ literaturii, cu sau fără majusculă. Am propus o astfel de soluție în ce ne privește (*Comparatisme et théorie de la littérature*, 1988), dar fără succes în sfera adversarilor declarați ai „universalelor în literatură“. Un fel de reminiscență medievală, metafizică sau așa ceva, după unii, într-o pseudo-demonstrație compilativă remarcabil de con-

fuză și lipsită de orice preocupare pentru verificarea obiectivă și sistematică de ordin istoric-literar.³⁶ Ca și cum neopozitivismul logic ar putea desființa existența „formulelor“ și a atâtor alte aspecte literare constante și deci recurente.

3. O contribuție mult mai pozitivă aduce, în schimb, secolul 20, studiilor despre ceea ce se poate numi „formele simple“, elementare, originare și fundamentale ale „literaturii cu literatură“. Progresul este considerabil. Până acolo încât, în unele cercuri de poeți, ideea chiar se banalizează, iar analiza procedeelor ajunge la o anume „saturație“. Ea nici nu are cum să ducă la alte rezultate și concluzii esențiale. O tipologie aproximativă reține, în linii mari, următoarele procedee. Preocuparea este sincronică, într-un sens, și tendinței alexandrin-formaliste a poeziei și criticii actuale, mai ales în a doua jumătate a secolului nostru.

a. La nivelul cel mai de „jos“ — ceea ce nu vrea să spună nici „inferior“, nici „marginal“ — se constată o preocupare foarte insistentă pentru *grafie* și *literă* și a posibilităților multiple de a le combina și pune în valoare. Scrierea, gest elementar al *literaturii* — care este în primul rând *literală* sau nu există — devine un act și un scop în sine. De fapt, nici nu se mai vorbește de multe ori de *scris* și *scriere*, ci doar de *traces* și *graphies*, în terminologie franceză. Orice funcție semnificativă dispăre. Ea face loc doar elementelor vizuale (grafice) pure. Întreaga „bibliotecă Babel“, de pildă, în viziunea lui J. L. Borges (*Ficciones*, 1956) nu este decât rezultatul unor „simboluri ortografice în număr de 25“. Adevăr indiscutabil, axiomatic. Este, într-un sens, și una din definițiile literaliste cele mai consecvente și radicale ale literaturii în secolul 20.

Studiul „anagramelor“ întreprins mai ales de F. de Saussure, prin explorări atente în poezia antică,³⁷ are același punct de plecare: versuri care se alimentează prin repetiție, s-ar putea spune „mecanică“, automatică, a unor litere și cuvinte. O adevărată obsesie a eliberării și valorizării intensive a literei se constată mai ales în zona avangardelor secolului 20, începând cu futurismul. Din repulsie pentru produsele artificioase, „literare“, ale literei, se ajunge la recuperarea și absolutizarea acestui element primordial. Totalitatea experimentelor moderne: caligrame (care au și ele tradiția lor îndepărtată),³⁸ letrismul, până la „poezia concretă“, poezie vizuală, „pentru ochi“ (și ea cu antecedente istorice: *carmina figurata*), nu sunt decât variații pe aceeași temă: literă-scriitură-imagi. Referințele sunt extrem de numeroase. Pot fi urmărite

în toate monografiile și sintezele despre avangardele secolului 20.^{A7}

b. Nu mai puțin „original“ este însuși gestul de a scrie, în materialitatea sa cea mai concretă (grafică). Prima fază a scrisului literar este a pleca de la „ceva“ scris și auzit. Ea implică, în primul rând, un număr de operații eminemente grafice. Toate sunt, în același timp, pre-literare și „literare“ pur și simplu. Dacă actul de scriere este cum nu se poate mai „ancestral“, „tradițional“, conștiința sa devine nu numai acută dar și teoretizată în perioada actuală. Practicienii și apologeții iluștri ai *copierii* se numesc acum, în primul rând, A. Gide. P. Valéry, M. Foucault („a copia ... înseamnă a fi (*être*) cărțile pe care le copiezi“)³⁹ și, bineînțeles, același Borges, cu ideea sa aproape obsesivă de a copia pasaje și chiar cărți întregi. Cu această metodă se poate ajunge chiar și la un anume... „comunism“ intelectual integral, foarte în spiritul unei anume „stângi“ europene. A *copia* înseamnă însă și a *re-peta*, în sensul de a scrie, să spunem, un altul și totuși același *Don Quijote* (precum eroul borgesian), care să coincidă integral cu originalul. O „fiecțiune“ literară și totodată o ipoteză tehnic-logică. De aceeași natură este ideea (și ea foarte veche“ o dovedește în mod limpede. Ea este asimiliată, mai G. Genette într-o carte întreagă: *Palimpsestes* (1982). Preocuparea se constată de altfel și la lingviștii străini de modele literare actuale, precum L. Spitzer.

Operație mult mai complexă, totuși, decât pare. Orice copie este, de fapt, și o *rescriere*, în sensul impulsului și posibilității prelucrării, refacerii, adaptării, introducerii de variante în textul de bază. A face exerciții de compoziție pe alte texte aparține conștiinței literare considerate „moderne“ (E. Pound, de pildă),⁴⁰ deși gestul este lipsit de orice „originalitate“ reală. Practica sa este străveche, adevărat reflex condiționat al literaturii de totdeauna. Nu numai unele spirite de avangardă îl practică. H. de Montherlant reface piese străine spaniole, gest imitat la noi și de Camil Petrescu. Dar de ce să ne mai surprindă când până și R. Barthes simte imperios nevoia de a copia sau reface... *Război și pace* de L. Tolstoi.⁴¹ Nici mai mult, nici mai puțin. În aceeași ordine de idei este de reținut și gestul „colaborării“ cu textul inițial prin continuări, completări, prelungiri, adăugiri. Precedentele ilustre nu lipsesc nici la acest capitol în marile literaturi (Laclos, E. Poe, B. Brecht etc.). De cazul unui traducător român din secolul 18, al unui roman de V. Voiture, care-i adaugă un capitol „original“, am amintit la

timpul său.⁴⁸ Ceea ce s-a numit *le remplissage* este „esența în-
săși a literaturii”.⁴⁹

c. Un stadiu superior scrisului mecanic — gestul rămâne mereu plin de sugestii și implicații — este selectarea și combinarea, în diferite moduri, a textelor scrise. Se practică pe scară largă procedeul spontan al decupării și *compilației*, încă o experiență literară primordială. Compilația începe cu transcrierea, fortuită sau nu, a unei poezii orale.⁴³ Culegerile de folclor sunt de fapt compilații de poezii orale. Termenul nu are, de altfel, nici originar, nici esențial, conotații peiorative. Scriitori notabili, ca G. Papini, își asumă pe față, între alții, această experiență (*Un uomo finito*, IV, 1912). *Caietele* lui P. Valéry sunt o enormă compilație etc.

Mult mai bine studiat și pus în valoare este *citatul*, care are de pe acum propria poetică și teorie. Orice text poate fi decupat și citat. Orice citat poate avea o conotație particulară și propriul său efect stilistic. Poate fi referentul abuziv al unui text întreg. După cum, pus între ghilimele, el sună — dimpotrivă — ironic, sugerând separarea, distanțarea, inclusiv fragmentarea întregului ansamblu.

Funcția sa productivă și culturală ne preocupă în primul rând. Se știe, încă din secolul trecut, că „toată lumea citează” (Emerson) și că literatura „începe” prin citate.⁴⁹ Observația este reluată pe scară largă, sistematizată și generalizată: „Orice practică a textului este mereu un citat”. Ceea ce duce la concluzia că literatura echivalează cu *La seconde main ou le travail de la citation* (A. Compagnon, 1979). Se vorbește peste tot, în poetica modernă, de *tissu de citations* și implicit *d'engendrement de nouveaux textes*.⁴⁴ Elementul conservator, de stabilitate, permanență și continuitate tradițională rămâne însă esențial. Citatul reia, continuă, reproduce, păstrează contactul direct cu acumulările anterioare. El conferă totodată prestigiu și autoritate, confirmă, autentifică și consacră. Literalitatea, fidelitatea, acuratețea, cunoașterea exactă a sensurilor, pe scurt, funcția sa erudită este vocația de bază.⁴⁵ Ceea ce nu exclude cătuși de puțin amplificarea și deformarea, „desfigurarea”, prelucrarea creatoare, transformarea sa într-o nouă „literatură”.⁴⁶

Citatul poate fi deci asimilat și absorbit într-un nou text, prin integrare de elemente heterogene. Nu poate fi omisă, în această ordine de idei, nici funcția sa „ornamentală”, de înfrumusețare și împodobire (*Zitatenschmuck*) și chiar de elogiare (*Komplementzitat*). Faptul că citatul a fost cultivat pe scară largă de scriitori, elogiut, teoretizat (un text reprezentativ: *Des*

citations de Valéry Larbaud, 1946)⁴⁷ dovedește că funcționalitatea sa creatoare este resimțită permanent și din plin. Se observă — uneori și în perspectivă declarat postmodernă — chiar o adevărată supraevaluare a citatului. Procedee ca *auto-citarea* sau *la mise en abyme* sunt declarate ca „specifice literare“. Ești cu adevărat „modern“ cu cât folosești mai multe citate.⁴⁸ Citatul confirmă, dar și „deconstruiește“, distruge prin diferite „montaje“ — în sens poetic — „iluzia realistă“.⁴⁹ Suprarealiștii au folosit din plin acest procedeu.

Dar sfera sa de aplicație este cu mult mai mare și mai puțin „sofisticată“. Crestomațiile și antologiile didactice, de „bucăți alese“ fac parte din instrumentele cele mai clasice ale culturii. La nivel școlar, literatura este percepută, explicată și învățată, de fapt, doar în mod selectiv, prin „citate“ de diferite dimensiuni și funcționalități. Nici studiile literare avansate ale epocii nu sunt străine de această metodă. Lexicoanele de citate, de *loci critici*, inclusiv antologiile de texte teoretice au devenit, în perioadă actuală, instrumente obișnuite de lucru, de referință curentă. Ele sunt foarte bine puse la punct în special în zona anglo-saxonă. Dar și pe continent dicționarele și enciclopediile de citate sunt nu mai puțin răspândite și folosite. Dovadă că sunt mereu editate în formule și dimensiuni variabile (50, 100 *grandes citations expliquées* etc.). Despre supraviețuirea și dezvoltarea spiritului enciclopedic în plin secol 20 vom reveni, pe larg, într-un alt capitol (III, 4).

d. O scară gradată de „genuri“ și „specii“ literare dovedește vechimea și vitalitatea procedurii. El este definitiv recunoscut, clasat și studiat în secolul 20. Dicționarele de termeni literari (ca și istoriile literare) rețin existența genului *centon*, a poeziei făcută cu fragmente împrumutate din diferiți autori. El a fost inventat și cultivat încă din antichitate. Versiunea modernă, avangardistă, se numește *colaj*, preconizat încă în *Manifeste du surréalisme* (1924) de A. Breton: „Este permis să înțelegi prin *poem* o îmbinare oricât de gratuit posibilă de titluri și fragmente de titluri decupate din ziare“. Se dau și astfel de mostre, amuzante și sugestive. Procedul decupării ziarelor și reasamblării „citatelor“ în pur hazard fusese recomandat anterior și de T. Tzara: *Pour faire un poème dadaïste* (*Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer*, VIII). Spiritul polemic anti-inspirație, anti-romantic, anti-geniealoid este manifest.

Metoda a fost folosită, în spirit independent, și de E. Pound, în *Cantos* (se pot da și alte exemple). O serie de texte din

aceeași perioadă (1923—1965) de L. Aragon demonstrează că procedeul poate fi extins — și cu remarcabil succes — și în artele plastice (Max Ernst, Picasso etc.), romane și chiar filme.⁵⁰ Noțiunea este înțeleasă în mod extensiv și nu o dată metaforic pentru orice formă de combinație de elemente heterogene (în literatură, cinema, roman, arte plastice, publicitate etc.).⁵¹ Alți termeni alternativi, sinonimi: *montaj* sau *mixaj* (practicat pe texte de Chateaubriand, de pildă), în spirit ludic, experimental, demonstrativ, sau chiar declarat... *fou*, de M. Butor, dar și de critici ca G. Genette,⁵² sedus de ideea „apocrifului”, „palimpsestului” etc. Joc alexandrin, evident, într-o filiație ilustră. Temă de reflexie, în orice caz, în jurul constantelor literare ca și a „originalității” unor astfel de foarte vechi... *trouvailles*.

e. Foarte dezvoltate sunt, în secolul 20, și studiile care pun în lumină citatul ca suport pentru diferite forme de prelucrări literare, cu noi funcții, în noi contexte. Este frecvent cazul citatului recunoscut și folosit ca *aporism*, în general al *proverbelor*. O serie de citate biblice au devenit proverbe, intrate în cultura populară europeană (de ex. „ochi pentru ochi, dinte pentru dinte”). Citarea lor ilustrează în același timp, un adevăr fundamental, acceptarea și recomandarea unei norme morale, inclusiv participarea la un fond comun de cultură. Reluarea și integrarea acestui gen de „citade” echivalează cu o colaborare. Chiar și cu o dublă conștiință de „autor”: atât al emițătorului cât și al receptorului de citate-proverbe, care și-l asumă în calitate de pseudo-„autor”.

Într-un mediu saturat de literatură, după un număr considerabil de lecturi (precum în cazul lui M. Proust),⁵³ impulsul „continuării” ia adesea forma *pastișei*. S-a și spus de altfel că „orice artist începe printr-o *pastișă*”.^{A10} Este un text care reia și se suprapune peste un alt text, printr-un act de imitație, vo'untară sau nu, cu intenții ironice, critice sau simpatetice. Atitudinea poate fi respectuoasă, chiar admirativă, înainte de a fi parodică. În același timp, cititorul percepe o evidentă asemănare, dar și o diferență față de model, o identificare stilistică și o distanțare. Elasticitatea procedurii este considerabilă: de la asimilarea de tip școlar și vulgarizarea amuzantă, la experiența identificării și intenția caricaturală.⁵¹ Vechimea și răspândirea genului *pastișei* este și ea bine documentată^{A11}.

Seria prelucrărilor literare este însă mult mai bogată. Toate constituie, în mod indirect, dar foarte precis, încă o demonstrație a situației evidente, bine pusă în lumină mai ales

în secolul 20. Este momentul când literatura ajunge la maxima luciditate de sine: ilustrarea însăși a acestei situații. Ea repetă gestul creației unui text. Demonstrează impulsul și plăcerea de a-l relua, continua, eventual de a-l dezvolta și interpreta. Este, în același timp, un act literar predeterminat și totodată literar. Toate studiile despre prelucrările literare de orice tip au și capitole despre *parafrază*. Este un act imitativ, spontan, evasi-mecanic, de largă documentare, inclusiv istorică.

Parodia pare să dețină un loc privilegiat în această analiză, dacă ne orientăm după numărul mare de studii actuale ce-i sunt consacrate. Statutul său este, între toate, emblematic. Ea presupune nu numai buna cunoaștere a textului „original”, de bază, a „modelului”, dar indică această referință chiar și în titluri. „Mănușa” literaturii este, într-un fel, întoarsă pe dos. În principiu, orice text poate fi parodiat, cum s-a și întâmplat de altfel. *Parodii originale* de G. Topârceanu (1916) este piesa românească cea mai concludentă din acest vast dosar. Într-un sens, *parodia* demonstrează distanțarea și chiar negarea fondului permanent al literaturii anterioare. Reprezintă însăși conștiința critică aplicată a literaturii, care acționează, în mod direct, chiar din interiorul său. Din această cauză, deși ea nu este totdeauna satirică și polemică, impulsul structural subversiv rămâne fundamental. Avangardiștii l-au folosit în polemicile lor, de pildă futuriștii (F. T. Marinetti, *Les Dieux s'en vont, d'Annunzio reste*). În același timp, constituie și dovada supremă a laicizării. Ea neagă totul: ingenuitatea, naivitatea, sacralitatea, mitul de orice tip etc (I, 4).

A considera *parodia* drept „paradigma” însăși a literaturii⁵⁵ (în sens negativ, am adăuga noi) nu este deci exagerat. Procedul său fundamental: inversarea, distrugerea unui clișeu. „mecanizarea” („automatizarea”) unui „vechi procedeu” — cum au demonstrat formalistii ruși încă în deceniul trei (I. Tinianov)⁵⁶, urmați de I. Lotman și de alții — face parte din însăși dialectica internă a literaturii: tensiunea constantă dintre „anarhiști” și „novatori”, tradiție și inovație. O evidență constantă a literaturii. Toate procedeele parodice: deformarea, antifraza, hiperbola, caricatura (în sens burlesc, ironic, emfatic, polemic etc.), extinse de la un text unic, al unui singur autor, la totalitatea textelor unei perioade sau școli literare, sunt demonstrații negative sistematizate ale unor procedee pozitive. Analizele (precum în cazul lui Lautréamont) sunt concludente.⁵⁷ Obiectul predilect al parodiei este cuvântul tipic, caracteristic, al unui autor, de predilecție ticu-

rile sale verbale, tematice sau ideologice. În general, orice element literar ce poate fi exagerat, împins *Ad absurdum*.⁵⁸ În zona franceză, cele mai cunoscute sunt seriile de parodii ale lui Paul Reboux, *A la manière de...* (1908, 1920—1921, 1928) etc.

Preluată și analizată de poetica modernă, *parodia* este adesea destul de greu de disociat de simpla reminiscență, *parafrază*, *travestie*, *charge*, *burlesque* etc. Se distinge între *sensu largo* și *sensu stricto*, între *low* și *high burlesque*⁵⁹ și alte asemenea categorii parodice. Dar întreg acest efort analitic și nominativ trădează și criza terminologică profundă pe care o parcurge ideea de literatură în secolul actual. Polisemia sa este inevitabilă și adesea derutantă. *Parodia* este incontestabil „ironică”⁶⁰ Dar, în același timp, și „hipertextuală”,⁶¹ „răzbunătoare”,⁶² „minimalizantă” etc. Ea poate obține efecte stilistice hiperrealiste și totodată de parodiare a realității prin folosirea limbajului cotidian etc. Referințele sunt considerabile. Ca totdeauna, ne limităm la ilustrarea sintetică a ideii esențiale.

Încă din perioada alexandrină, apoi medievală, apare și un alt fenomen, de același ordin, care intră și el în raza vizuală a acestor studii: *falsul literar*,⁶³ respectiv *apocriful* (în terminologie franceză: *contrefaçon*, *mystification*, *forgerie*, *supercherie* etc.). Stilistic vorbind, este vorba, în esență, de un anume tip de parafrază (temă, idee, titlu etc.), în scopuri demonstrative și ideologice (religioase, precum în evul mediu: *La lettre tombée du ciel*, de pildă, sau patriotice, precum falsurile lui Hasdeu, la noi, din secolul trecut). *Falsa atribuire* sau *mistificare* n-are, în astfel de cazuri, intenții ironice sau polemice, ci — dimpotrivă — apologetice și, efectiv, propagandistice. Atribuim unei personalități de mare prestigiu un text inventat în scopul de a-i impune și consacra definitiv ideile și orientarea. Dar, pentru a fi convingător, acest text trebuie să includă cât mai mulți „referenți” la credința, tradiția sau opera acestui personaj ilustru, investit cu funcție de mare patronaj spiritual. Fără acest context și suport preexistent, operația nu poate avea succes.

Cel mai popular și controversat gen de acest tip rămâne însă, încă din antichitate (vezi polemicile lui Martial, I. 53, între alții), *plagiatul*. Dar, după cum s-a arătat chiar la începutul secolului (B. Croce, 1903),⁶⁴ plagiatul nu constituie o problemă propriu-zis literară, ci doar una etică și juridică. Influențele și izvoarele literare sunt vechi de când lumea. Prelucrarea lor duce la compilații și pastişe lipsite de valoare

literară, fie la noi opere, efectiv originale, unde punctul de plecare prezintă o importanță cu totul secundară.

În acest sens, se dezvoltă întreaga exegeză modernă a plagiatului. Definițiile se vor, uneori, paradoxale, spirituale (*Du plagiat considérer comme un des beaux-arts*, 1921). Sau: „Plagiatul este baza tuturor literaturilor, cu excepția celei dintâi, care de altfel este necunoscută“ (J. Giraudoux, *Sigfried et le Limousin*, I, 6, 1922). Concluzie larg acceptată: „Plagiatul este tot atât de vechi cât și literatura“.⁶⁵ El este „liber“, „legitim“, „frecvent“, „nu există plagiat, totul este plagiat“ etc. După cum bine se știe, „toată lumea citează“, la fel, „toată lumea... plagiază“. Astfel de formule se întâlnesc în mai toate studiile pe tema *Voleurs de mots*⁶⁶.

Apare, în mod inevitabil, și nuanța frivol-ideologică, bine-înțeles „antiburgheză“, precum la R. Barthes: mica ripostă posibilă dată limbajului burghez ar fi ... „numai furtul“. Dar nu oricum, ci cu precauțiuni, „așa cum se machiază o mărfa furată“.⁶⁷ De cele mai multe ori însă acest alibi lipsește. Plagiatul constituie o crasă neonestitate (când ascunzi deliberat împrumuturile, inclusiv împrumutul penelor străine) și o ilegalitate (când reproduci, fără autorizație, sub nume propriu, pentru câștig bănesc, textele altora). Delict juridic evident, un atentat la dreptul de proprietate literară particulară. „Jurisprudența“ critică este unanimă în această privință.⁶⁸

b. Dacă punem oarecare ordine în această masă enormă de referințe — subliniind, pe cât posibil, numai aspectele tipice ale „literaturii cu literatură“ — intenția noastră este doar sistematică și documentară. Pot fi propuse, bineînțeles, și a'te scheme. Toate sunt însă „obligate“ să scoată, într-un fel sau altul, în evidență aspectul circular și „creator“ al acestor operații intim solidare. Toate sunt alternative, trec unele în altele. Sunt reciproc productive și combinative. De unde o inevitabilă aproximație și chiar confuzie terminologică. Un anume grad de sinonimie și deci de ambiguitate definește întreaga complexitate a acestui proces fără de care „literatură“ pur și simplu nu „funcționează“.

Iată, de pildă, cazul *traducerii*, modul prin care un text literar trece dintr-o limbă în alta. Fenomen nu mai puțin fundamental, originar, al literaturii, ea poate fi, cum bine se știe, „fidelă“ sau „infidelă“, „juxtalinară“ sau „creatoare“. Aceasta din urmă presupune o serie întreagă de operații, care se numesc „remaniere“, „remodelare“, „interpretare“, cu aspecte evidente de „pastișă“, „parafrază“ și celelalte. Nu ne reține acum atenția teoria *traducerii* în secolul 20, și ea foarte

dezvoltată (studii, colocvii, reviste specializate etc.). Avem în vedere doar situația esențială: orice traducere are punctul de plecare într-o „altă operă“.⁶⁹ Transformările pe parcurs pot fi oricât de libere și chiar abuzive. Ele presupun însă în mod obligator un suport prealabil. În felul acesta, literatura se continuă, se propagă și se regenerează constant pe sine și prin sine.

Foarte dezvoltată, în această perioadă, este și teoria *imitației*. Sfera sa acoperă de fapt întreg domeniul „literaturii cu literatură“ în toate aspectele sale trecute în revistă. Mai mult: doar *imitația* o face, pe un plan, posibilă. Ea este și necesară și inevitabilă. Chiar dacă este doar o „*misinterpretation* a unui poem înrudit“, cum se și spune,⁷⁰ *imitația* începe, de fapt, cu actul memorizării unei poezii, fragment etc. dintr-un autor care ți-a plăcut. Există multe mărturii în acest sens. *Pastișa* (pentru M. Proust) este o încercare „de a imita maniera unui număr de scriitori, nu numai în spiritul, dar și în limbajul timpului lor“.⁷¹ Literatura însăși, după o definiție lingvistică modernă, este fundamental „mimetică“, în sensul că imită literal acte de vorbire, care în realitate nu au o altă existență.⁷²

Acest reducționism este frecvent. Dacă literatura este — sau poate fi — în mod necesar și de „gradul doi“, un permanent „palimpsest“, atunci totul devine o imitație generalizată. Astfel de concluzii sunt trase de critici de diferite orientări (G. Genette, N. Frye, L. Lerner etc.). Consensul, foarte larg, este la limita locului comun. E. Pound face nu numai teoria, dar și practică *imitația*, pe față, în *Cantos* (1948). Dovada esențială, absolut irefutabilă, a existenței sale vine însă din sfera literaturii orale (I, 2), care nu „imită“ niciodată. Clișeele și formulele sale sunt efectele memorizării, nu ale imitației. Ea nu are sens decât în domeniul *literei*, al literaturii scrise, cărții tipărite.⁷³ Doar *litera* imită, contaminează, condiționează etc. *litera* pre-existentă.

Privind situația de ansamblu și, mai ales, foarte de sus, vechea, tradițională noțiune de *influență* definește, în felul său, aceeași situație. Noțiunea a avut epoca sa de glorie mai ales în prima jumătate a secolului, perioadă de mare succes a „izvoarelor“, a lui *Stoffquellen*, *Stoffgeschichte* sau *Motivgeschichte*. Patronul german al acestor studii poate fi considerat W. Scherer, urmat de alții (E. Ermatinger, de pildă).⁷⁴ „Literatura comparată“ de tip vechi (F. Baldensperger, P. Hazard etc.) se ocupă și ea, în mod esențial, de „influențe“ și „izvoare“, în general de relațiile între literaturile străine, în

spirit eurocentric restrictiv manifest. Fenomenul, efectiv, există, inclusiv în interiorul literaturilor naționale. Doar că studiul său este întreprins în sensul istoriei literare tradiționale, pozitivistă, al simplelor „raporturi de fapt“, atestate textual.⁷⁵

Problema „influențelor“ este însă mult mai complexă. Rezultatul asimilării lor (interpretare, reacție, prelucrare etc.) asigură — numai ea singură — creativitatea și vitalitatea literaturii. Din care cauză, scriitori onești își dau pe față fără complexe *I miei debiti*, cum face de pildă G. Papini (*Un uomo finito*, 1912). În terminologie modernă, astfel de procese sunt definite ca „relații intra-literare“ sau „intra-poetice“. (de ex., Harold Bloom, *The Anxiety of Influence*, 1973). Efortul declarat este însă „dezidealizarea“ acestei teorii. Altfel spus, respingerea sa radicală. Operație sortită, în esență, eșecului, inclusiv din cauza inerției limbajului critico-teoretic.

O dovadă convingătoare în acest sens este oferită mai ales de revenirea spectaculoasă a ideii tradiționale de *text* (I, 1), exprimată prin formula hipermodernă de *intertext-intertextualitate*. Ea cunoaște un mare succes începând din deceniul șapte, „lansată“ îndeosebi de semioticiană franceză J. Kristeva, care se revendică, de fapt, de la „descoperirea“ lui M. Bahtin: „Orice text se construiește ca un mozaic de citate, orice text este absorbirea și transformarea unui alt text. În locul noțiunii de intersubiectivitate, se instalează cea de *intertextualitate*“ (1967).⁷⁶ Formula este reluată și dezvoltată în alte lucrări de largă circulație: *Problèmes de la structuration du texte* (*Théorie d'ensemble*, 1968) și *Semeiotiké. Recherches pour une sémanalyse* (1969). Este începutul unei mari abundențe și variații terminologice pe o temă dată, la modă, încă o dată de cea mai pură esență alexandrină.

Fenomenul este de altfel caracteristic epocii. Nu pretindem să fi înregistrat lista completă a acestor amplificări și nuanțe ale ideii de *text*: *hypertextualitate* (= „literatura de gradul doi“), *transtextualitate*, *autotextualitate*, *intratextualitate*, *extratextualitate* (cu subvariante: *intertext*, *hipotext*, *hipertext* etc.). Teza de bază este, de fapt, simplă: orice text trece printr-un *pre-text*; orice text este un *intertext*; orice text este produs prin „transformarea“ unui alt text; orice text este chiar „o mașină de produs texte“ etc. Aceste formule sunt reluate mecanic, obsesiv, aproape litanic, fără paternitate reală. Un fel de folclor al teoriei literare moderne. Cele mai bune „glosare“ și „lexicuri“ ale criticii contempo-

rane (de ex. M. Angenot, G.-D. Farcy etc.) îl oferă în comprimate ușor digestibile (s.v.).

Ceea ce nu înseamnă că, în esență, noua formulă, în toate variantele sale, nu exprimă și realități incontestabile, cu care de altfel ne-am mai întâlnit, chiar dacă definite într-un alt limbaj, „vetust“. „Relațiile“ dintre texte sunt evidente, obiective și ele au primit, în timp, diferite denumiri, mai mult sau mai puțin precise: de la „urmă“ (*tracce*), „compilație“ la „citat“, de la „influență“ la „asimilare“, „grefă“ sau chiar „împrumut“. Un element nou, totuși, aduce — într-o măsură oarecare — teoria „recepției“. Lectura sau relectura este și o formă de solidaritate și chiar de identificare „intertextuală“. Cititorul percepe „intertextualitatea“, deoarece citește un text sau altul prin amintirea altor texte scrise sau vorbite. Asociațiile memorizate orientează într-o măsură variabilă, dar permanentă, lecturile. Un mare stimulent, tot mai activ și extins, al acestui tip de recepție, aduce mai ales *media moderne*, producătoare și de *teletexte*. Ele produc un adevărat *puzzle* și „bombardament“ permanent de texte și imagini. Toate se suprapun și se amalgamează pe ecranul conștiinței și al memoriei noastre vizuale, auditive și textuale.

Într-un limbaj modern, perfecționat, tehnicizat, se ajunge totuși, încă o dată — inevitabil proces circular — la vechea noțiune de *tradiție culturală*. Intertextualitatea explică, de fapt, limbajul său, funcționarea mecanismului cultural al literaturii. Situație foarte limpede, întrevăzută încă de „dialogismul“ lui M. Bahtin.⁷⁷ Doar că noțiunea se extinde, în această ipostază, de la relațiile dintre două texte (opere), mai mult sau mai puțin mediatizate, la ansamblul „habitudinilor“ literare al unei epoci culturale întregi și relațiilor dintre ele: genuri, forme, teme, titluri, norme, coduri, modele, arhetipuri etc. Întreg acest ansamblu ar forma deci un *archétexte*.⁷⁸ Un „vechi“ text, care începe de fapt să funcționeze odată cu apariția culturii manuscrise.

Există, în mod indiscutabil, o întreagă tradiție formală a literaturii. Ea este larg recunoscută în teoria literară actuală (inclusiv în sinteze și chiar în manuale),⁷⁹ asimilabilă și asimiliată efectiv ideii de intertextualitate cultural-literară. Dar dacă aceasta este situația, atunci toate „vechile“ teorii despre „lectura simultană“ a literaturii, care se reface, se lărgește mereu prin includerea tuturor noilor achiziții (T. S. Eliot), despre lectura „arhetipală“ sau „mitică“ (N. Frye) — pentru a nu mai aminti de totalitatea izvoarelor și influențelor, recunoscute de mult ca o *Kulturatmosphäre*⁸⁰ — nu sunt

decât prefigurări ale „intertextualității“, așa-zicând *avant la lettre*. Tot ce citim despre „juxtapuneri“, „conexiuni“ inter sau extra-textuale, „referințe“ etc. etc. duce la aceeași concluzie: existența unui fond cultural literar comun, difuz, memorizat etc. Un document accesibil al acestui epigonism, considerat ca o mare „descoperire“ (Ph. Sollers *inter alia*), întâlnim în culegerea „stângistă“ reprezentativă, *Théorie d'ensemble* (1968).

Implicațiile asupra teoriei literaturii sunt considerabile. Apare tot mai insistent, în Occident, începând din deceniile șase și șapte mai ales, o altă percepție a literaturii. Se formează, de fapt, nu numai o altă concepție despre *literarité* — care tinde tot mai mult să se confunde cu ideea de *intertextualitate* — dar și o nouă definiție a literaturii. Vom reveni pe larg și asupra acestei probleme esențiale în volumul următor. Mecanismele literaturii și îndeosebi ale pre-literaturii sunt tot mai bine cunoscute și definite. Intertextualitatea este recunoscută ca o metodă literară „totală“, o „sinteză“, în interiorul căreia frontierele dintre cultură și literatură se șterg, respectiv între „ficțional“ și „neficțional“. În general, dispar liniile precise de demarcație dintre potențial și efectiv, distincția netă între procesul combinativ, joc sau hazard. De unde și apariția unor noi noțiuni: „literatură potențială“ sau „combinatorie“, transformarea aleatorie a vechilor texte, procedeu de proveniență suprarrealistă. Este cazul, în special, al „metodei“ sau „stilului“ *Oulipo* (= „l'Ouvroir de littérature potentielle“) (1973). Ezitarea de a o defini: *créations, ré-créations, récréations* este semnificativă. Ca și revendicarea de la vechea *Dissertatio de Arte Combinatoria* (J.-E. Erdmann, (1666), sau intuițiile matematicianului E. Euler, din secolul 18. Esența procedei este supunerea la o serie de „constrângeri și proceduri“, variații și multiplicări ale textelor, deci reguli descoperite și respectate riguros chiar de cei ce le-au fixat. De reținut — în perspectiva întregii „biografii“ a ideii de literatură — este și revendicarea de la tradițiile „utilizării de structuri deja existente“ și ale „istoriei lipogramelor“ (Georges Perec).⁸¹ Presiunea și eficiența memoriei culturale este încă o dată dovedită. Chiar și în sfera inițiativelor considerate de mare „avangardă“.

Într-o nouă lumină încep să fie privite și alte noțiuni profund tradiționale, precum „inventia“, „creația“, „originalitatea“. Relativizarea și reformularea lor în spirit „intertextual“ pătrund și în acest vast domeniu. Deci un citat poate fi resimțit și valorificat ca un produs personal (intuiție pe

care o avea și Sainte-Beuve), idee preluată și de A. Gidé⁸² (dar și de alții). Paternitatea riguroasă și deci *copyright*-ul dispar. În același spirit, se pretinde că inspirația poate fi stimulată, „forțată“ chiar, prin „rețete“ ce pot fi învățate. „Ate-literele românești“ ar fi deci posibile chiar și în licee.⁸³ Ce sens mai poate avea atunci „creația“, respectiv citatul ca „re-creație“? Prelucrat, reorganizat, transformat, reinventat? Sau când un autor face noi colaje ori montaje cu citate chiar din propria operă, precum M. Butor? Exemplu este clasat, între altele, la rubrica „aliteratura contemporană“.⁸⁴ S-a pu-tut imagina și un personaj literar compus exclusiv din ci-tate.

Categoriile curente, tradiționale, devin, în astfel de cazuri, tot mai inoperante. Se admite adesea că împrumuturile cul-turale de orice tip, în scop literar, nu presupun nici o „origi-nalitate“ obligatorie. Nici *de facto*, nici măcar teoretică. De vreme ce, în numeroase cazuri de intertextualitate, ghilime-lele dispar, iar citatul este integrat în text nu numai cu dez-involtură, dar și cu sentimentul inocent, spontan, al paterni-tății. În felul acesta, frontierele se șterg, opera devine într-un sens „colectivă“. Când nu este terminată, ea poate fi chiar continuată *ad libitum* etc. M. Bahtin a intuit și o astfel de situație.⁸⁵

Este evident că toate noile tehnici intertextuale submi-nează grav ideea de „originalitate“. Nu orice literatură, bine-înțeles, este „plagiată“, numai și prin faptul că orice „urmă“ culturală introduce, în mod incontestabil, un element spontan, aberant, aleatoriu etc. Dar nici o literatură n-a fost, nu este și nu poate fi integral „nouă“, „individuală“, „originală“, din cauzele amintite. Totul se joacă pe muchia de cuțit extrem de subțire a tradiției și inovației. Când procedeul se automa-tizează, se deschide o adevărată *Petite fabrique de littérature* (Alain Duchesne -- Thierry Legnay, 1985), iar „mașina“ de scris devine simbolul noii literaturi intertextuale. Ești, de-vii „modern“, sau — conform ultimei nomenclaturi literare — „post-modern“, cu cât folosești tot mai multe citate și mai frecvent astfel de metode de „producție“ literară. „Creația“ dispare din orizontul vocabularului critic, asemenea oricărui termen mitologic sau mistic, nebulos și vag prin definiție.

În volumul anterior, am reconstituit pe larg formarea și conținutul ideilor referitoare la *critica literară ca literatură*.^{A12} Concepția este foarte bine consolidată mai ales în secolul 20. Demonstrația și documentarea rămâneau, totuși, incomplete, în măsura în care nu era scoasă în evidență și condiția esen-

telor și problemelor critice. *Introduction à la méthode de Leonardo da Vinci* de P. Valéry (1895, 1919) este un exemplu tipic de „glosare“. Metoda este atât de răspândită, încât critica a putut fi definită și ca o „literatură de comentarii“. Termenul pare compromis. În favoarea sa pledează, totuși, polemic și cu multă convingere, între alții, A. Thibaudet (1923).⁸⁷ Fenomenul este, de altfel, semnalat, studiat (de pildă, în *Seuils* de G. Genette, 1987) etc. În cazul mitologiei primitive, doar „singur comentariul mai poate comunica cititorului actual o semnificație ce ar trebui să fie evidentă“. M. Eliade deplânge această situație.⁸⁸ Ea este azi și inevitabilă și ireversibilă.

Comentariul devine, alunecă, se transformă etc. adesea în parafrază. În cazul criticilor secolului 20, ea are două aspecte esențiale. Când elanul literar „creator“ este dominant, se scriu *Contes en marges des vieux livres*, precum J. Lemaitre (2 vol., 1905—1907). Se observă imediat ereditatea și impulsul „impresionist“ al acestui gen de literatură cu și despre literatură. Abundența de tiluri metaforice în critica modernă. *Circé et le paon. Narcisse romancier* etc. etc. ține, în esență, de aceeași metodă. În critica română, exemplul tipic — și magistral într-un fel — este oferit de G. Călinescu: *Istoria literaturii...* este plină de „literatură“. Dar tot la parafrază se ajunge (caz mărturisit, de altfel), și atunci când unii critici scriu despre alți critici mai mult sau mai puțin ermetici, enigmatice, metafizic-heideggerieni de „gradul doi“, precum M. Blanchot.⁸⁹ „Captivați“ de „vocea“ acestui scriitor, comentatorii cad victimă unei „stranii fascinări“. Și atunci ei doar îl continuă, îl refac, îl retraduc, căzuți într-un fel de „transă“ stilistică. Riscul complicării mai mult sau mai puțin inutile și chiar al tautologiei, oricât de „bine scrise“, nu poate fi evitat în acest gen creator-parazitar de critică literară.

Noțiunea mult mai modernă de *lectură* poate avea — și ea chiar are nu o dată — aceeași funcție. O lectură „amintește“ de altă lectură. Noile lecturi „reorganizează“ și „reorientează“ lecturile anterioare. Le integrează și le clasifică. După A. Thibaudet, a face astfel de raporturi este chiar una din noțele „criticii profesionale“. Pentru a ilustra procedeul, citează o ironie a lui J. Lemaitre despre F. Brunetière: „Când citește o carte, el se gândește la toate cărțile care au fost scrise de la începutul lumii“. ⁹⁰ Dar, la acea dată, nici unul nici altul nu aveau încă intuiția — de altfel contemporană (T. S. Eliot) — a posibilității „ordinei simultane“ și deci a lecturii

simultane a literaturii. În același mod — mai aproape de noi — este definit și „orizontul de așteptare“, element central în „estetica receptării“ a lui H. R. Jauss. Unul din factorii prin care recepția unui cititor poate fi reconstituită este tocmai acesta: „Raporturile implicite (pe care cititorul le percepe, *n.n.*) ale unui text cu operele cunoscute“.⁹¹ Cu atât mai su-
ple și extinse devin aceste relații în cazul criticului literar. Iar dacă dorința de a scrie literatură vine în urma lecturii cărților de literatură, același impuls operează și în cazul criticului literar: el scrie critică fiindcă a citit critică literară.⁹² Faptul a fost observat. Mai mult: criticul este „obligat“, profesional vorbind, să scrie adesea și despre cărți de critică literară. Să facă critică pe marginea sau în prelungirea criticii existente; deci critică *cu* critică. Procesul este riguros identic. *Adnotările, notele și glosele*, atât de curente, fac parte din același procedeu critic.

El se repetă și se verifică în totalitatea actelor critice, indiferent de denumirea și complexitatea lor. Vechiului *comentariu*, noțiune reactualizată în mod inevitabil,⁹³ îi corespunde *interpretarea* sau *hermeneutica* modernă. În linii esențiale, ambele operații presupun două tipuri specifice de relații între textele literare sau critice. Toate analizele și discuțiile despre interpretările critice anterioare, de care sunt pline — uneori până la saturație — eseurile și monografiile critice, intră, în primul rând, în categoria *critica criticii*, respectiv interpretarea interpretărilor anterioare. Este, de fapt, modul cel mai curent, tradițional, de a face critică *cu* critică. În același timp, orice interpretare, altfel spus descifrare, clarificare și explicare a unui sens sau semnificații explicite ori implicite, presupune existența unui text anterior.⁹⁴ Orice operație de interpretare are neapărată nevoie de un suport, singurul ce o face posibilă, legitimă; mai mult, chiar necesară. Ea integrează, în același timp, totalitatea achizițiilor critico-literare anterioare, inclusiv sub forma unor preconcepte. În acest mod, conștiința literară anterioară intră în toate noile sinteze ale conștiinței literare actuale. Această perpetuă și, într-un sens, obligatorie hermeneutică nu este și nu poate fi, în nici o împrejurare, integral „inedită“ sau „originală“.

Trebuie reamintit și chiar subliniat, în același context, și rolul important pe care *citatul* îl joacă nu mai puțin în critică. Orice critic citează și încă din abundență. Este aproape imposibil să întâlnești un text de critică literară care să nu cuprindă unul sau mai multe citate. Rolul său este, în primul rând, obiectiv-demonstrativ, dar și ca termen de comparație,

inclusiv o metodă și o formă de a defini, rezuma și clarifica un text. Citatul poate ilustra „fizionomia morală” a unui autor, ca și întreaga sa personalitate literară, condensată într-un citat ilustrativ. Un citat excelent — după cum s-a observat — poate înlocui pagini întregi. Alteori, titlurile unor capitole din studii critice sunt de fapt citate, preluate din opera autorului respectiv.

Chiar și orice relectură, la limită, constituie un citat. Introdusă într-un context de lectură,⁹⁵ aceasta se substituie operei. O absoarbe într-un anume fel și o transformă într-un pseudocitat, ipotetic, aleatoriu, cu valoare de rezumat-sinteză. Ceea ce poate produce un transfer, respectiv o modificare substanțială de semnificație. Întregul proces al recepției critice funcționează, de altfel, prin asemenea manipulări de citate. Situația este bine pusă în lumină, în perioada actuală, de toate studiile specializate consacrate acestei teme. Se face, evident, chiar și un *Eloge de la citation* (Pierre Missac, 1975), despre „citatul înțeles ca instrument al criticii”, printr-un montaj de citate, în speță din W. Benjamin și E. Jabès.⁹⁶ Citatul poate deci concentra o carte și chiar o întreagă operă în esența sa (citat-simbol), continua o carte sau o operă (citat-colaborare), sau exprima o gândire personală prin ansambluri de citate (citat-creație). Compilația, montajul, „florilegiul” etc. privesc — în acest mod — un nou statut și o nouă demnitate modernizată.

Toate aceste operații au fost traduse, în aceeași epocă, în termeni „intertextuali”, de unde și apariția ideii, foarte a la page, de *intertextualitate critică*.⁹⁷ Circulația sa a fost deosebit de intensă mai ales în deceniile șapte și opt, dar în esență este vorba doar de substituirea și „recondiționarea” unor noțiuni anterioare, mai vechi. Lipsa perspectivei istorice, tipică „noii critici”, face însă posibilă și această mistificare inocentă. Un mare precursor rămâne, incontestabil, M. Proust. El este conștient de posibilitatea unei compilații de citate de idei filozofice, frecventă la spiritele livrești sau realizată prin diferite citate din opere ale aceluiași autor pentru a-l defini mai bine etc.⁹⁸ Un pas mai departe se face totuși atunci când se afirmă, pe față, că totdeauna critica a fost de fapt „intertextuală”. Ca să nu mai amintim de teza conform căreia citatele, selectiv alese, pot ilustra din plin teorii și interpretări proprii.

Cazurile franceze cele mai frecvente sunt ale lui M. Butor, M. Blanchot, R. Barthes. În același context, apare și formula „critică”-„discurs intertextual”, sau „dialog”, în sensul

că orice text „include” auditorul, cititorul și criticul său. Aceste idei au ca punct de plecare ideile lui M. Bahtin, intens compilate și popularizate. A vorbi deci de un evident epigonism nu constituie neapărat o caracterizare polemică, ci în primul rând, recunoașterea unei evidențe. Situație specific „intertextuală”, de altfel, tipică întregii sfere critice actuale, inclusiv anglo-saxone. Dacă textul critic poate deveni doar un montaj, o recompunere de *lexies*, precum în *S/Z* de R. Barthes, a vorbi de „recreare” critică nu este deci o exagerare. „Câți critici n-au citit decât pentru a scrie?”⁹⁹ Doar că, la limită, astfel de „montaje” sau „colaje” tind să transforme textul critic într-un text anonim, care ar aparține tuturor. Drept urmare, literatura devine, în această sferă a reflexiei critice, foarte activă în secolul 20 (în perioada amintită), într-un fel de operă de „colaborare”, *pool* sau *no man's land*, fără paternitate, frontiere sau *copyright*. Vechile definiții ale literaturii sunt în consecință foarte serios subminate, după cum vom vedea pe larg la timpul său.

Integrarea vechilor noțiuni critice, până la cea mai strânsă asociere, amalgamare și chiar identificare cu ideea de *intertextualitate*, constituie încă un fenomen al epocii. De altfel, el verifică și ilustrează din plin toate procedeele ce ne preocupă în contextul de față. Chiar și un titlu de T. S. Eliot, *To Criticize the Critic* (1965), de pildă, ilustrează tema noastră. Unii critici (inclusiv români) au preluat și metafora lui H. James, *The Figure in the Carpet* (1896), configurație de linii și culori în care se poate întrezări, metaforic sau prin extrapolare, un proiect ori o schemă critico-imaginară. Într-o fază ulterioară, sincronică modei culturale a *intertextualității*, asocierile sunt și mai evidente, studiate și teoretizate pe față: între *imitatio* și *intertextualitate*,¹⁰⁰ *parodie*, *rewriting* și *intertextualitate* (contribuții notabile ale compatriotului nostru Matei Călinescu),¹⁰¹ *arhetipurile* tradiționale și critică (N. Frye) etc.

Extinderea maximă a razei vizuale intertextualiste se constată, în sfârșit, și în sfera teoriei literare și a istoriei literare. Dacă orice scriitură, cum s-a și spus, este doar „colaj și glosă, citat și comentariu”¹⁰², atunci a face teorii literare cu teorii anterioare, preluate după metodele trecute în revistă, nu mai constituie o surpriză. Mecanismul „literaturii cu literatură” funcționează peste tot în același mod: preluarea, rețușarea, corectarea, completarea precursorilor devin operații întru totul firești. Cu cât știi mai mult și mai multe despre literatură, cu atât conștiința literară devine, în același timp, mai largă și mai enciclopedic-sintetică, depersonalizată și, în

sens larg, specific, uniformizată. Însuși autorul acestei *Biografii* face o astfel de experiență. Ea nu trebuie nici supra-licitată, dar nici total ignorată. De altfel procedeul se verifică din plin încă din evul mediu, a cărui cultură scrisă nu este, în bună parte, decât „rescrierea“ culturii clasice, o *réécriture*. Fenomenul a fost, de altfel, studiat.¹⁰³ Concluzia poate să pară multora deprimantă, chiar pesimistă: „Să ne fie foarte limpede un lucru: trebuie să ne amintim că toți suntem epigoni“ (L. Forster, 1978).¹⁰⁴ La acest capitol, secolul 20 se încheie și chiar propune o frumoasă lecție de modestie, luciditate și, mai ales, de profund realism istorico-literar.

*

Deși lipsită de mari tradiții teoretico-literare (sau mai probabil, tocmai din această cauză), toate aceste idei pătrund foarte repede și în cultura și critica română a secolului 20. Se semnalează o destul de vie conștiință și chiar practică a „literaturii cu literatură“ la critici de diferite generații. La unii, formați în străinătate, precum L. Rusu și Alexandru Ciorănescu, ideea se impune oarecum de la sine. Doar o singură referință, de simplă orientare: „Literatura formată cu punct de plecare în literatură“.¹⁰⁵ Ideea reapare, din plin, și în critica generațiilor ulterioare (C. Ungureanu sau Radu G. Țeposu, la acesta din urmă în cadrul conceptului de „post-modernitate“).¹⁰⁶

Fenomen și mai semnificativ: cei mai mari critici români, chiar fără declarații teoretice, fac efectiv „literatură cu literatură“, și încă în sensul cel mai beletristic al cuvântului. Cazul cel mai tipic este al lui G. Călinescu, a cărui *Istorie a literaturii române de la origini până în prezent* (1941) este, în primul rând, o operă de literatură cu și despre literatură: portrete, biografii romanțate, scene de roman, memorialistică, parafraze, rezumate sugestive, citate prelucrate etc. etc.; aproape nici un procedeu nu lipsește. S-a și spus despre această istorie literară că este „un roman al literaturii“. Doar că totul rămâne încă la stadiul definiției și considerațiilor latente și impresioniste. Veleități literare declarate a avut, din plin, și E. Lovinescu, pentru care *Memoriile* sale treceau (surprinzător) înaintea volumelor, numeroase, de *Critice*.

O serie de procedee s-au bucurat de o atenție specială și, oarecum, mai „specializată“. În *Introducere în critica literară* (1968) ne-am ocupat, cu oarecare insistență, de problema *titlului critic*. În alte împrejurări, de rolul arhetipurilor, *topos*-urilor, clișeeilor etc. Despre parodie s-au făcut conside-

rații fugitive (G. Călinescu, T. Vianu), s-au scris chiar și unele studii (Mariana Neț). Noțiunea de *palimpsest* (a poeziei populare, îndeosebi) apare la D. Caracostea. Simple repere de orientare, ca totdeauna, de aprofundat, bineînțeles, cu alt prilej.

Preocupările pe tema prelucrărilor, adaptărilor, elementului livresc în literatură dau rezultate destul de interesante. Adaptarea, remodelarea, imitarea, parafrizarea într-un fel, a unor cărți „vechi“, „populare“, interesează pe N. Manolescu: *Sadoveanu sau utopia cărții* (1976). Criticul face și observația exactă că, în unele împrejurări, „*literalul* acaparează *literarul*“.¹⁰⁷ Despre *Poezie și livresc* scrie, cu o bună orientare, Al. Cistelean (1987). S-a publicat, recent, și o „reposestire“ (rescriere modernizată) a *Țiganiadei* de I. Budai-Deleanu (Șerban Codrin, 1994). Ideea textului apocrif, fals atribuit, se bucură chiar de succes. V. Voiculescu deschide o serie prin *Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare în traducere imaginară...* (1964). Procedeu interesează și pe Matei Călinescu (*Din „Poemele“ lui Zacharias Lichter*, 1969). Sub patronajul lui Borges, I. Negoieșcu schițează și el câteva biografii imaginare. Nu sunt numai simple exerciții literare, de vreme ce se propune și o „teorie“ a lor, precum și cazul „continuărilor“ la Mateiu I. Caragiale, *Sub pecetea tainei* (ed. Marian Papahagi, 1994).

Problema *plagiaturii*, banală într-un fel, prezentă în toate literaturile din lume, are la noi și violente aspecte polemice, mai întâi în cazul lui E. Barbu, apoi Nae Ionescu, pentru a reține doar două împrejurări recente și răsunătoare. Primul avea, în orice caz, noțiunea „compilației“,¹⁰⁸ curentă și ea. Plagiatele, evidente, ale lui Nae Ionescu („demascate“ de Marta Petreu), prilejuiesc, din punctul nostru de vedere, foarte scurte precizări teoretice, dincolo de orice indignări partizane. Când nu se indică sursele și nu se folosesc ghilimelele, intrăm, din plin, orice s-ar spune, în „sfera plagiaturii“.¹⁰⁹ Că procedeul este foarte frecvent, nimic mai adevărat. Cazul în speță aparține și folclorului filozofic oral, mai mult sau mai puțin aproximativ, tipic școlii Nae Ionescu. Situația cunoaște și unele fenomene de succes la tinerii naivi, neofiți, denumite uneori și „Țuțomanie“. Butade orale considerate ca supreme perle de gândire.

În legătură cu marele succes al *intertextualității* se pot face, pe scurt, doar două rapide observații. A existat mai întâi, la noi, o fază, să-i spunem, de „*intertextualitate sauvage*“. A practicat-o, cu succes, în primul rând, G. Călinescu, atunci

când a „colaborat“ postum cu Eminescu, reconstituit (și completat chiar, într-un fel) în *Avatarii faraonului Tlă* (1979). (O sugestie anterioară: *Foiletonul nostru*, în *Jurnalul literar* I, 1939). Și mai evident este procedeeul în *Doña-Fáfula*, mixaj-colaș de proverbe spaniole (*Impresii asupra literaturii spaniole*, 1945). Dar nici T. Vianu nu este departe de aceeași metodă în *Dicționar de maxime comentat*, (1962). Parafraza și exegeza se suprapun. Când invazia „noii critici“ dă aproape lovitură de grație reflexiei literare românești originale incipiente, *intertextualitatea* are partizani subiti, convinși, entuziaști: lingviști serioși (E. Vasiliu, I. Coteanu, Smaranda Vultur etc.) sau critici mai mult sau mai puțin cunoscuți (Cristina Hăulică, *Textul ca intertextualitate*, 1981), cu o notă profesională onorabilă în multe cazuri (Marin Mincu, I. Mavrodin, Marian Papahagi). Se poate observa, în trecere, că B. P. Hasdeu observase fenomenul „amalgamării“ în circulația folclorică orală încă în secolul trecut.^{A13}

3. LITERATURA DESPRE LITERATURĂ

În același context, în care literatura își exprimă, cu toată energia, convingerea profundă că se „face“, „scrie“, „compune“ etc. cu literatură, este afirmată — cu aceeași consecvență și intensitate — și ideea intim solidară; literatura recunoaște cu aceeași convingere că este și propriul său subiect sau temă. Literatura *despre* literatură constituie, nu mai puțin, o realitate simetrică permanentă, fundamentală, adevărată alternativă și dublet teoretic, al literaturii cu literatură. Ideea a putut fi de altfel urmărită, pas cu pas, de-a lungul secolelor, până în epoca actuală. Acum, această vocație, în același timp „intertextuală“ și „exegetică“ (în sensul cel mai larg posibil), a literaturii este recunoscută din plin. Devine, într-un sens, în anumite sfere, un adevărat truism. Doar că o serie de definiții și nuanțe se impun, în secolul 20, cu un relief deosebit și sub multe aspecte chiar predominant. Ele fac parte, în perioada actuală, din însăși conștiința teoretico-literară a epocii. Două din orientările sale sunt de reținut în primul rând.

Se ajunge mai întâi la concluzia că literatura *cu* și *despre* literatură reprezintă, pe o latură, însăși definiția „specificului literar“. Este, cum bine știm, o preocupare centrală, obsedantă, a întregului secol 20. În volumul anterior, am evocat — în linii esențiale — acest proces.^{A1} Ceea ce se precizează

acum, cu tot mai mare claritate, este simbioza, mai mult chiar: sinteza, dintre *cu* și *despre*. Sunt, de fapt, literar vorbind, două noțiuni indisociabile. Nu se poate face „literatură cu literatură“ fără a vorbi, în același timp, într-un mod sau altul, și „despre literatură“. Intrăm într-o zonă de interferență în care ideea „literaturii de frontieră“ — afirmată în aceeași perioadă — are într-adevăr un sens real și profund. Ea reprezintă, și în acest înțeles, o permanență a literaturii și a „ideii“ sale, o adevărată „constantă“. Interferența dintre cultura literară și reflexia literară este deci inevitabilă și continuă. De unde, o a doua concluzie, și ea foarte generală, nu mai puțin specifică epocii: „literatura despre literatură“ reprezintă, de fapt, ultimul avatar și împingerea la ultimele consecințe a „literaturii critice“ sub toate formele: lectura ca literatură, critica literară ca literatură, teoria literară ca literatură. Și acest proces a fost analizat pe larg în volumul anterior.^{A2} Traversăm o perioadă — într-un fel privilegiată pentru ideea de literatură — în care literatura însăși „vorbește“, în primul rând și cu mare volubilitate, *despre sine*. Un adevărat „solipsism“, „autism“ obsedant, introspectiv, al literaturii. Aspectele sale practice și teoretice sunt deosebit de importante.

1. Termenul, ca atare, nu este „nou“. El apare, cu intermitență, dar cu toată claritatea, încă din secolul trecut și chiar mai înainte. Dar acum el pătrunde masiv, în limbajul critic, în primul rând, în toate literaturile occidentale, de unde este preluat prin ceea ce se înțelege, tot în această perioadă, „legile imitației“. Încă din deceniul trei, A. Thibaudet îl folosește în legătură cu Mallarmé (*littérature sur la littérature*).¹ În colocviile literare internaționale, precum cele de la Cerisy-la-Salle (1965, 1969) expresia reappare și încă din plin.² Ea poate fi întâlnită și la alți autori cu preocupări critice. Expresiile echivalente, în limbile de circulație, *schreiben-von*, *schreiben-über* (*Literatur*), *literature on literature* sunt la fel de curente. Sub acest aspect, lucrurile sunt foarte simple. Ce se înțelege exact prin acest termen este însă ceva mai complicat.

2. Progresele analizei „literaturii despre literatură“ pot fi urmărite pe diferite trepte. Le sistematizăm, într-o ordine aproximativă, pentru a vedea, cu destulă claritate — fie și schematic — modul în care literatura și întreg procesul literar sunt recunoscute și, ceea ce este și mai important, cultivate, ca „teme“ și „subiecte literare“. Problema este pusă, de fapt, încă la nivelul studiilor despre scriere și oralitate (I, 1, 2). Ele încep, în mod firesc, prin cercetări folcloristice în

jurul „legendeilor“ ce au ca temă, de pildă, capitolele din *Vechiul Testament*, *Geneza*, în primul rând (H. Gunkel).³ Se înregistrează, între altele, și existența povestirilor populare despre scriere și carte.⁴ Legenda însăși, ca „formă simplă“, în terminologia lui A. Jolles, devine un gen specific prin „canonizarea“ textelor și lecturilor scrise și făcute într-un mediu religios. Pre-textul sau simbolul exprimat anterior este integrat unei noi structuri.

În sfera literaturii culte, marea tradiție a poeziei didactice este epuizată încă din secolul 18 și 19. În secolul 20, ea continuă de fapt doar sub forma, intens ideologizată și politizată, a poeziei și „literaturii de propagandă“, foarte cultivată în sfera totalitară, îndeosebi de „stânga“. B. Brecht scrie, de pildă, *Lehrstücke*. Ea constituie, nu mai puțin, o preocupare și la nivel istoric-literar și chiar poetic, în cadrul unor analize la diferite nivele. Unii o încadrează în vechea și bine consolidată categorie a „poeziei filozofice“.⁵ Alte studii, la fel de serioase, se ocupă de *Lehrgedicht*, de *Lehrhafte Texte*, din punctul de vedere al ideii de „imitație“ și „formelor epice“. Punctul de vedere negativ este exprimat de asemenea în termeni radicali: „legitimătatea poetică a poeziei didactice.“⁶ Progrese notabile cunoaște și studiul *epigramei*. Noțiunea este restituită constant originii etimologice: „Inscripție despre (ceva)“. Lexicografia, istoria genului, structura literară sunt urmărite în enciclopedii, dicționare și manuale literare, unele de referință.⁷ Poate fi reținută ca o curiozitate și faptul că articolul *Epigrama*, dintr-un dicționar literar spaniol, este chiar mai... lung decât *Literatura*.⁸

Transformarea „literaturii“ în temă literară se rafinează considerabil în literatura modernă și, după unii, chiar „post-modernă“. Ea devine centrală, specifică, definitorie, într-un fel, operei lui J. L. Borges — emblematică sub acest aspect — îndeosebi în celebrele sale *Ficciones* (1944), dar și în *El Aleph* (1949). Ultimul titlu are și o valoare de arhetip al li-temei scrise. *Aleph* fiind prima literă a alfabetului ebraic. A scrie despre a scrie, a scrie cărți imaginare, gen *Tlön Uqbar Orbis Tertius* sau *The Approach to Al-Mu'tasim*, a inventa autori (Pierre Ménard, Herbert Quain) — cu precursori ai procedului în parte reinventați, gen T. Carlyle, S. Butler, W. Pater — într-un amestec inefabil de fantastic și senzațional, constituie întreaga originalitate a acestei literaturi profund livrești. Ceea ce o face, în același timp, și foarte specific literară. J. L. Borges reușește această performanță, într-un fel unică, de a transforma esența însăși a literaturii în fic-

țiune pur literară. *El Escritor* (1942) de Azorín preia, cu mijloace tradiționale, aceeași temă: literatura subiect de literatură.

Ea se menține în plină actualitate, în prelungirea unor texte celebre (cum ar fi *Jurnalul* fraților Goncourt din secolul trecut) și prin intermediul autobiografiei literare. Cariera literară, integrală sau parțială, evocată în cadrul „vieții literare” a epocii ca temă literară, este și ea o problemă de prim ordin. Mecanismul este, în esență, același: a scrie „romanul unui roman”, de pildă, precum cazul celebru al lui Thomas Mann (*Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans*, 1949), este precedat cu brio de *Le journal des faux-monnaieurs* de A. Gide (1926). O temă analoagă este și a „începuturilor” literare, care pune gestul de a scrie, în înțelesul cel mai grafic, înaintea proiectului propriu-zis de a „scrie”, în sensul compoziției literare, precum în cazul lui Aragon (*Je n'ai jamais appris à écrire ou les „incipit”*, 1969). Reflexia despre limbaj și spiritul ludic-experimental-avangardist își găsesc și ele o bună ilustrație în *Exercices de style* (1947) de R. Queneau: 99 de versiuni ale unui simplu fapt divers. Demonstrație (virtuoasă) a posibilității, dar și a vocației literaturii de a se autoanaliza, autopastșa și autoparodia și, în același timp, de a-și demonstra limitele.

3. Reflexia literară precede, dublează și, într-un fel, consolidează indirect această „exploatare” și punere în valoare empirică a literaturii de către literatura însăși. Altfel spus, există o întreagă teorie a literaturii despre literatură, solidă și bine articulată, a cărei primă formă este apologia „poeziei poeziei”. Ne aflăm, să nu uităm, la faza când poezia tinde să recupereze — și în bună parte și reușește — întreaga problematică a literaturii. Noțiunile sunt, în acest plan, echivalente sau semiechivalente. Ne reamintim de întreaga controversă *poezie/literatură*, evocată, la fel, în volumul anterior.^{A3} În timp ce „poezia” exultă și exaltă, este aeriană, ascensională, „literatură” — mult mai terestră — „trage în jos”. Pune „plumb în aripele poeziei (pentru a ne menține în sfera imaginii literare adecvată temei în discuție). Există deci o categorie inferioară poeziei propriu-zise, care — în terminologia lui B. Croce — se numește „poezia literatului”, „poezia literară”, „poezia despre poezie” (*poesia sulla poesia*).

Ea nu este lirism pur, ci „sentiment literar”. Altfel spus, „afecțiunea (*affetto*) pentru formele extrinseci, imagini, mișcări, cadențe etc.” literare lipsite de o mare emoție interioară. O anumită feroare totuși, născută din iubirea formelor li-

terare. Produs evident al pasiunii și culturii literare. Operă nu de „poetă“, dar nici de „producători (altfel spus manufacturieri) de literatură“, ci de „literați“, pentru a ne menține în cadrul tipologiei crociene. Asupra acestei teme se insistă în repetate rânduri.⁹ Formulă de altfel curentă, care cunoaște și variante: „poezia poetizantă“, de pildă, sau „poetul poetului“, întâlnită și în critica franceză ori germană. La Heidegger, ea este folosită în legătură cu *Hölderlin und das Wesen der Dichtung* (1936). Se scriu și poezii, texte pe tema *Der Dichter, Der Poet* etc.⁴ La fel, o piesă de teatru, de Albert Franc, are chiar acest titlu: *Littérature* (1936).

Fără a pretinde neapărat că există o filiație de idei, se observă — în orice caz — o evidentă convergență de poziții teoretice în zone întinse ale reflexiei și criticii literare moderne. Devine aproape un loc comun afirmația că „subiectul esențial al literaturii este ea însăși“; că există o „literatură făcută cu teorii despre literatură“, că „nimic nu poate fi spus despre literatură care să nu fie literatură“ etc. Ultima formulă pătrunde și într-un dicționar literar,¹⁰ semn evident de academizare și clasicizare. Dar ea poate fi întâlnită și la filozofi și hermeneuți de prim ordin, precum Paul Ricoeur. El constată, o dată mai mult, apariția unei „literaturi“ care-și ia drept temă propriile operațiuni, gest net deosebit de „poezie“.¹¹ Constatare, la drept vorbind, curentă, întâlnită și la poeticieni de *second ordre*, cum ar fi, de pildă, T. Todorov, fiind reluată de mai multe ori. Un citat, între altele: „Discursul asupra literaturii este congenital literaturii înseși.“¹² De reținut că la R. Wellek sensul este semi-negativ, precum la B. Croce, și chiar polemic, antiformalist: „Literatura este considerată a fi doar despre literatură, cuvinte despre cuvinte, un joc fără relație sau contact cu viața“.¹³

Tradusă în limbaj foarte modern, ideea îmbracă, în ultimele decenii, mai toate variantele lexicale la modă: există deci, din abundență, o „metaliteratură“ și o „metatextualitate“ (precum la G. Genette).¹⁴ Un „metafolclor“ nu mai puțin. Noțiunea, în acest din urmă caz, se extinde și în sensul „comentariului, „palimpsestului“, „parafrazei“. Ar trebui precizat că astfel de intuiții avea, încă din deceniul trei, M. Bahtin, atunci când afirma că orice știință umanistă este, de fapt, „un text despre texte“. Sau când scria că există un „roman al romanului“, echivalentul unei „auto-critici“ a discursului despre roman.¹⁵

Tot ce pune un text într-o relație manifestă sau disimulată cu alte texte devine, în același spirit, un fenomen de „in-

ter“ sau „metatextualitate“. Ceea ce ne întoarce, încă o dată, la situația tipică echivalentă și alternativă: literatura cu și despre literatură în același timp. Textul care se autodescrie, pe măsură ce se scrie, care se constituie prin intermediul altui text, proces practic infinit, reprezintă, de fapt, un loc predilect al poeziei moderne formalist-alexandrine. El este dubletul formulei echivalente afectat-paradoxale, în stil M. Blanchot: „Literatura este însăși pasiunea propriei sale probleme (sau chestiuni)“. „Spațiile goale“ — puse în lumină de estetica fenomenologică și care îngăduie mai toate interpretările — fac posibile și ele „poetizarea unui text în text“¹⁶ Limbajul ne este cunoscut. Ideea de text, care se „textualizează“ la nesfârșit prin el însuși, introduce totuși o aură de modernitate terminologică. O înregistrăm deci ca atare.

4. Ne reîntâlnim în acest mod, încă o dată, cu una din ideile literare cele mai răspândite și tenace din a doua jumătate a secolului 20: critica este (și) literatură, literatura este (și) critică. Planurile tind să se confunde, cum bine știm, în conștiința literară avansată a epocii. Într-un fel, literatura se salvează de excesul de „critică“ devenind ea însăși „critică literară“. Ea răstoarnă, într-un anume fel, specific, acest raport în favoarea sa, legitimându-și în acest mod existența în fața propriei sale conștiințe. Asumată deschis, pe față, adesea programatic. Și nu este deloc întâmplător că o astfel de atitudine, dublată de o limpede conștiință „teoretică“ (chiar dacă doar ocazională) poate fi întâlnită și la scriitorii de prim ordin, începând cu H. James. Ea este foarte vie și la M. Proust.¹⁷ S-a și spus, de altfel, că în *A la recherche du temps perdu* critica este înglobată, integrată, în literatura propriu-zisă a scriitorului francez. Și alți scriitori (precum J. Giraudoux) au aceeași intuiție: a scrie despre literatură reprezintă un gest eminent literar, echivalent al eseului, criticii, chiar teoriei literare. Cât privește pe criticii profesioniști ca A. Thibaudet, ei știau de mult, încă din deceniul trei, după cum am amintit mai sus, că literatura își definește propriul său obiect și deci că definiția criticii echivalează cu o formă de „literatură despre literatură“.¹⁸

Întregul proces al ideii de literatură fiind de fapt circular, reluarea unor idei și atitudini evocate și în volumul anterior, (situație deja subliniată), devine încă o dată inevitabilă. În cazul suprapunerii celor două idei-forță: literatură/critică, n-ar mai fi de adăugat, în plus — păstrând în continuare perspectiva cronologică generală — decât câteva aspecte mai mult sau mai puțin specifice epocii. Ideea că „literatura li-

teraturii... este critica“ devine un mare loc comun, reluat — publicitar — chiar și pe coperta unei cărți despre *La critique littéraire au XX^e siècle* de Jean-Yves Tadié (1987). În ea se fac referințe, în acest sens, și la critici iluștri, „clasici“, cum ar fi, de pildă, E. R. Curtius. Un colocviu internațional pe tema *Les chemins actuels de la critique* (Cerisy-la-Salle, 1966) reafirmă aceeași concepție, tot mai uzuală, prin G. Poulet, între alții.¹⁹ Ea poate fi întâlnită și la scriitori-eseiști-filozofi, nu foarte importanți, dar care au avut, într-o perioadă, mica lor „notorietate“ (L. Goldmann sau M. Butor).

Modul cum aceeași idee este reformulată în termeni relativ moderni reține, de asemenea, atenția. Mai mult decât un „dialog“, critica este, de fapt, reluare, refacere, parafrază. Ea este dezvoltarea explicativă și analitică a unui text. Va fi definită, de altfel, în acest sens, în unele dicționare²⁰ și teorii ale criticii literare.²¹ Dialogul imaginar dintre scriitor și critic se înscrie nu numai în orbita, dar și în structura intimă a literaturii.²² Când problema „lecturii“ trece pe primul plan, ea este asimilată, în mod curent, literaturii autentice. Cititorul însuși devine un „erou literar“, analizat ca atare în diverse ipostaze tipologice, după unii cinci la număr.²³ Introspecția lecturii este însuși obiectul oricărei investigații specifice a „literaturii despre literatură“.²⁴ Teza devine radicală, precum într-o formulare ca aceasta: „Lectura — adevărata lectură — a literaturii care este într-adevăr literatură“ (Ian Watt).²⁵ Alteori, procesul lecturii este definit chiar în termeni metaforici, deci specific literari (de ex. „punerea în scenă a lecturii“).²⁵ De reținut și definiția „relecturii ca rescriere“. Ea este de două tipuri: literatură despre propria literatură și literatura despre literatura altora, cazul cel mai frecvent (Matei Călinescu).²⁶ Bineînțeles, în același limbaj modern, cititorul (lectorul) este „producător de text“, iar critica literară, în aceeași perspectivă, devine un *pre*, *inter* sau *meta-text*, o relație „transtextuală“. Lectura unui text în lumina altui text constituie, de altfel, o situație cu totul curentă în critică. Astfel de idei au o largă circulație. Referințele sunt deci inutile.

Nu s-ar putea spune același lucru și despre intervenția perspectivei istorice. Interferența critică/literatură — fenomen semnalat adesea în această *Biografie* — are și ea o foarte impunătoare ascendență. Până acolo încât s-a putut pune chiar și întrebarea: „Este romantismul o formă (*kind*) de literatură sau o formă de critică“? (A. Thorlby).²⁷ Ambele răspunsuri sunt (sau pot fi) într-adevăr posibile. Pretext de reflexie și pe tema „constantelor“ sau „invariantelor“ literare.

Verificarea acestui mecanism literar universal și pe „material” românesc este nu numai posibilă, dar la fel de concludentă. Literatura și reflexia literară românească participă nu mai puțin, cu mijloacele și la proporțiile sale, chiar dacă adesea — trebuie recunoscut deschis — destul de modeste, la toate etapele și fazele ideii de literatură ale secolului 20. Inclusiv cea evocată mai sus. S-a putut realiza chiar o întreagă antologie pe această temă: *Cântare cărții: Scriitori români despre carte* (1967).²³ Din ea nu lipsesc nume de prim ordin, de la I. Minulescu la I. Barbu, de la G. Călinescu, L. Blaga la T. Arghezi. Ultimul, mai ales, insistent preocupat de „actul literar” sub toate formele scrise (carte, „tabletă”, bibliotecă etc.). A și fost studiat ca atare, delimitat totuși de tipul „poetului savant”, „alexandrin”.²⁹ Tema poate fi urmărită din plin și în generația următoare. Reținem doar două nume, de relief deosebit: Matei Călinescu, *Viața și opiniile lui Zacharias Lichter* (1969), cu un capitol remarcabil *Despre rostire și scriere* (vorbirea este decretată, în spirit mistic-profetic, net superioară scrisului) și Ana Blandiana (*Palimpsest*, în *România Literară*, 13/1985).

Chiar dacă o conștiință teoretică limpede a literaturii despre literatură lipsește, ea este cultivată empiric în mai toate formele sale, inclusiv „clasice”. Parafraza, de pildă, cunoaște o bună ilustrare prin *Ultimele sonete închipuite ale lui W. Shakespeare în traducere imaginară de Vasile Voiculescu* (1964). Procedul pătrunde și în filozofie: *Povestiri despre om, după o carte a lui Hegel* de C. Noica (1980). Despre pastişe, prelucrări, parodii, plagiate, chiar și „falsificări literare” (de ex. *Panegiricul lui Ștefan cel Mare*, ne amintim și de „falsurile” lui B. P. Hasdeu, din secolul anterior, de pretinsa *Cronica lui Huru* etc. etc.) se pot înregistra, la fel, un număr de referințe. Despre epigramă, în sensul său clasic, scrie, competent, Petru Creția.³⁰

Foarte copios și reprezentativ, în felul său, este mai ales capitolul „critic”. Marea tradiție a criticii literare românești — care se constituie de fapt, în secolul 20, prin E. Lovinescu și G. Călinescu — se identifică, din plin, cu principiul „literaturii despre literatură”. Ideea dominantă despre critică este pur „literară”: literatură despre literatură (prin parafraze, rezumate, portrete, chiar scene de roman, imagini și metafore critice, „stil frumos”, „formule fericite” etc.). Că se poate „glosa” în critică pe marginea operelor literare se știa însă mai de mult, încă în faza, să spunem, a lui B. Fundoianu, de

pildă (*Imagini și cărți din Franța*, 1923). Acum se face, deschis, de către G. Călinescu, teoria că „în critică a explica este sinonim cu a provoca percepția“, precum în *Principii de estetică* (1939). Deci, a o sugera, a re-crea emoția literară cu mijloace specific și intensiv literare, sugestive, imagistice, portretistice etc. Metoda, tipic impresionistă, este bine cunoscută. Eroarea începe doar atunci când un procedeu perfect posibil, legitim, care are — cum am văzut — tradiția sa, bine cunoscută și ilustrată, este dogmatizat și proclamat ca unică metodă critică admisibilă și recomandabilă. Ceea ce, bineînțeles, nu poate fi acceptat. Nici teoretic și nici practic. Istoria criticii literare europene reține, într-adevăr, această formulă doar ca unul din momentele sale. Și nici măcar de mare durată și, mai ales, amploare. Al. Piru, discipolul călinescian cel mai fidel, susține și el teza critică=literatură, chiar dacă n-o pune în practică. Este, în același timp, studiată și „literatura manifestelor“, în cazul avangardei românești (Ion Pop).³¹ Mai înainte, *Literatura de frontieră*, cu interferențe între genuri și metode literare (S. Iosifescu, 1969). La acest nivel, critica intră în categoria, foarte generală, a „eseului“.

Ultima generație, mai bine familiarizată cu formulele moderne și cu întregul aparat metodologico-conceptual al „noui critici“, vorbește adesea de „meta-roman“ (N. Manolescu), de „comedia literaturii“ (E. Simion), de „intertextualitate“ (L. Ciocârlie etc.), inclusiv în sfera criticii literare. Se știe că există o „literatură conștientizată“, care „vorbește“ și „scrie“ despre ea însăși. Interferența literaturii cu și despre literatură — livrescă de la un capăt la altul — reține și ea, din pînă, atenția. Reflexiile despre livresc ale lui Al. Cistelean au fost amintite în capitolul anterior. Este cazul să nu omitem nici un alt studiu, la fel de semnificativ în felul său, al *Poeziei criticilor* de Florin Manolescu (1971). Caz tipic de poezie „operă de cultură“. Este suficient de bine conturat ca să atragă atenția. Un elogiu al scriitorului, denumit *Ucenicul neascultător*, face și C. Ungureanu într-un articol despre G. Bălăiță (*Orizont*, 27, 1978).

Cel mai semnificativ fenomen, în acest context, este faptul că, la unii critici din ultima generație, textul critic este adesea mai „interesant“ și deci mai substanțial și mai valoros decât literatura discutată. Situație vizibilă, mai ales, la Monica Spiridon și Radu G. Țeposu. Ultimul reține și subliniază — cu insistență — tocmai această situație: criticii „fac literatură“. Trăim deci „un moment de sinteză a scientismu-

lui și impresionismului, un moment de literaturizare a criticii...³² Scriind *despre* literatură, criticii români „transcriu” și ei literatura, dar cu rezultate inegale.

III. CLASICIZAREA IDEII DE LITERATURĂ

Nimic nu demonstrează mai bine continuitatea, stabilitatea accepțiilor culturale ale „literaturii” — în plin secol 20, al tuturor formulelor real sau pretins „novatoare” — ca persistența și clasicizarea celor mai multe definiții ale ideii de literatură. Ele se dovedesc atât de utile și funcționale, atât de indispensabile încât reluarea lor devine nu numai firească și inevitabilă, dar și obligatorie în nu puține împrejurări. De altfel, „literatura” nici nu poate fi înțeleasă, descrisă și explicată, în întreaga complexitate a aspectelor sale, fără a face apel și la totalitatea noțiunilor „literare” de bază, de cea mai largă atestare istorică. Ele aparțin fondului profund tradițional al lexicografiei „literaturii”. Sunt sensurile sale constitutive, cele mai rezistente, elementare și generale, bimilenar verificate.

1. TOTALITATEA SCRIERILOR

Perspectiva „literalistă” din care este concepută întreaga noastră „biografie a ideii de literatură” — duce mereu, în diferite contexte, inclusiv în secolul 20, la aceeași concluzie esențială: literatura se compune — oricând și oriunde — din „totalitatea scrierilor”⁴¹ respectiv „toate genurile de produse literare”. Este o idee (aparent) simplă și fundamentală, bine consolidată, fără mare „originalitate”. Ea echivalează însă, de fapt — cum vom vedea în volumul următor — cu definiția însăși a literaturii. Cât este de elastică și precisă vom urmări pe parcurs. Reținem, deocamdată, că este vorba, în primul rând, de o recunoaștere obiectivă, de o constatare mai întâi empirică, apoi teoretizată. Și că, în al doilea rând, ideea de „totalitate” are un dublu sens: a) larg: totalitatea scrierilor de orice tip; b) restrictiv: totalitatea scrierilor în care poate fi identificat, într-un mod sau altul, „specificul literar”, i.e. „literalitatea”. În primul sens, ideea de literatură se „demo-

cratizează“, devine chiar „populistă“, pentru a folosi termenii ideologiei curente. În al doilea, ea se vrea în continuare doar „elitistă“, „aristocratică“, „estetă“ la modul specifist, în sensul poeziei tradiționale.

1. Dacă literatura este domeniul global al „literiei“, tot ce este scris sau/și tipărit aparține, „de fapt“ și „de drept“, *literaturii*. Este o concluzie ce se verifică și se impune mereu, cu forța evidenței, dincolo de orice distincție posibilă dintre „poezie“ și „literatură“. Chiar și unii formalisti ruși (I. Tinianov) identificau acest prim statut semantic: *slovesnost* (1924).¹ Un termen generic, global, pentru toate „literele“ scrise sau tipărite. Scrierea cu litere tipărite (aparent pleonasm), face deci ca orice imprimat să poată fi denumit, fără nici un abuz de limbaj, „literatură“. Teoria literară modernă nu evită (nici nu are cum) o astfel de concluzie.² Ideea de *literatură scrisă* are de altfel la bază, cum am văzut (I, 1), aceeași premisă. Termenul german corespunzător *Schrifttum*, implică, la fel, totalitatea scrierilor: „toate expresiile verbale fixate în scris“,³ „toate operele verbale fixate“ (*alles fixierte Wortwerke*),⁴ toate „scrierile literare“ (*Buchstabenschrift*).⁵ Idee reluată adesea, cu precizarea că este vorba de sensul său larg (*ganz allegemein Schrifttum*).⁶ Ea este inclusă, și în dicționare (O.E.D.: „orice fel de imprimat“), enciclopedii, lexicoane de termeni literari etc. De la ghidul turistic la programul de radio și T.V., trecând prin *comics* și ceea ce germanii numesc *Fach-Literatur*, totul devine sau poate deveni „literatură“.

Noțiunea de *text*, despre care am amintit anterior (I, 1), unifică și simplifică, într-un fel, întreaga terminologie. Ea are o vocație totalizantă, intrinsecă. Propune și justifică o definiție globală a literaturii. Nu se mai face nici o diferențiere esențială între textele *orale* și *scrise*. Literatura include, în consecință, totalitatea textelor orale sau/și scrise. Orice fel de limbaj oral/scris este sau poate deveni „literar“. Operele de expresie lingvistică nescrisă (folclorice, populare etc.) aparțin în acest mod literaturii, înțeleasă ca totalitate scriptică/orală. Orice „scriere ortografică“ aparține literaturii. După cum, în mod simetric, orice producție oratorică poate să-și revendice aceeași apartenență literară. Ideea de „scriere“ sau „scriitură“ desființează, cum știm, categoriile bine delimitate *extra* sau *intra* „literale“.

Un precursor al acestei noțiuni globale de text inclusiv ca dat elementar al tuturor științe'or umane și filologice — este M. Bahtin. Și pentru I. Lotman, ulterior, „tot ce s-a spus și s-a scris“ constituie „text“.⁷ Ulterior, este unanim admis,

în această succesiune de idei, că textul nu se restrânge doar la ceea ce este „scris“, că literatura include toate textele etc. „Noua critică“ (R. Barthes, T. Todorov, referințele precise sunt inutile într-atât ele se dovedesc frecvente) generalizează și oficializează, într-un fel, această concepție totalizantă și nediferențiată a literaturii. Orice *text* este literatură; orice tip de discurs este literatură; orice expresie a limbii scrise și vorbite este literatură. Dacă se poate obiecta, eventual, „redundanța“ demonstrației, acest fapt ilustrează, încă o dată, circularitatea structurală a ideii de literatură în desfășurarea sa dinamică. Limitarea la simpla „scriere“ (literară) este deci exclusivistă. Din care cauză, definiția literaturii se extinde la „totalitatea expresiilor fixate“. Respectiv la „totalitatea limbii fixate în scris“ în sensul de „negru pe alb“, deci la orice operă „transmisă“ prin scris (*überlieferte Sprachwerke*). Am integrat „intertextual“ o serie de definiții germane din deceniile șapte și opt.⁸ Ele se repetă aproape invariabil, chiar dacă în loc de „text“ este folosită și ideea — după unii mai modernă — de „informație tipărită“ (*printed information*) sau de „comunicație“ (toate „comunicațiile publice“, scrise sau orale). Pătrunderea definiției textuale „totale“ în dicționarele lingvistice și literare⁹ demonstrează definitivă sa consolidare și clasicizare.

2. Ideea „totalității scrierilor“ prezintă și alte aspecte specifice. Ele sunt caracteristice mentalității și conștiinței literare medii a secolului 20. Se observă, mai întâi, o tendință constantă de expansiune și lărgire continuă, practic fără limită. Se poate vorbi, adesea, de o adevărată obsesie a totalizării nediferențiate. Ceea ce atrage, pe un plan, o evidentă „desacralizare“ (în toate sensurile cuvântului) și o „devalorizare“ (în sensul predominant estetic, după cum vom vedea de altfel); a „literaturii“. Acest concept tinde să înglobeze totalitatea producțiilor și activităților literare, pe toate planurile.

De unde, în primul rând, o evidentă predominare a aspectului cantitativ al „totalității“, adevărat postulat. El este consacrat, de fapt, și de limbajul literar uzual, unde întâlnim expresii frecvente de tipul: „în literatură“, „toată această literatură“, „apare în literatură“ etc. etc. Caracterul lor cu totul curent nu cere nici un fel de referințe. După cum, marea varietate a sinonimelor totalității, în diferite limbi, abundent atestate, ne scutește nu mai puțin de trimiteri precise. Întâlnim deci, foarte frecvent (eng): *mass of writing, body of writing, all written documents* sau pur și simplu *all writing*; (germ.): *Summe* ori *Ganze der Literatur, gesamte Schrifttum*

(de notat că astfel de definiții apar și la esteticieni importanți ca O. Walzel sau R. Ingarden); (fr.): *un tout, l'ensemble des oeuvres littéraires, l'ensemble de la littérature (des textes), corpus* etc. Bineînțeles că multe din aceste formule pot fi regăsite și în dicționarele literare de diferite tipuri. Un loc comun, larg atestat, peste tot verificabil.

Aspectul calitativ al totalității ne proiectează, sau ne re-întoarce, și încă din plin, pe de altă parte, la unul din conceptele cele mai clasice ale „literaturii“. El nu poate fi evitat sau ignorat nici în secolul 20, care — doar aparent — pare să-l „excludă“. Literatura are, cum bine știm, o esență și o dimensiune fundamental culturală. Ideea este exprimată prin diferite formule, definițiile *culturii* și ale *literaturii* fiind în același timp, alternative, convergente sau sinonime. Întâlnim deci accepții de genul: „Întreg corpusul științelor umane“ sau „ansamblul de cunoștințe, împreună cu studiul acestei categorii de producții“. Ultima formulă, a unui dicționar literar spaniol,¹⁰ este printre cele mai complete și explicate. Într-un alt dicționar (tot... spaniol), conotația culturală este și mai precisă: „Ansamblul de opere scrise, având caracter și importanță culturală, într-o limbă determinată“.¹¹

Amintim și astfel de referințe mai puțin uzuale doar pentru varietatea demonstrației. În rest, „ansamblul cunoștințelor privind literatura, istoria, conținutul și forma operelor“ sau „ansamblul valorilor estetice, morale și filozofice“ se dovedesc, din nou, sintagme dintre cele mai curente. Tot ce intră în „noua cultură cultivată (*lettrée*)“ — foarte extensiv definită — formează obiectul „noii“ (?) „teorii a literaturii“.¹² Ideea este și mai bine articulată atunci când „literaturii“ i se recunoaște o funcție canonică („ansamblul operelor model“). Sau, încă și mai precis, didactic-exprimată: „orice text demn (*worthy*) de a fi învățat de studenți de la profesorii de literatură“.¹³ Concepție cum nu se poate mai tradițională. Ea este verificată din plin și fără întrerupere din antichitate și până azi.

3. Expansiunea enormă a ideii de „totalitate a scrierilor“ nu este însă lipsită de riscuri și ambiguități terminologice. Unele importante. Ea devine, de fapt, mai ales în a doua jumătate a secolului 20, un adevărat „cuvânt-valiză“, dacă nu chiar un „cuvânt-capcană“. Recuperarea și recunoașterea „literară“ a tuturor categoriilor de texte ne proiectează inevitabil în vag și aproximativ. În această zonă, semantica literară a epocii se dovedește, nu o dată, cel puțin derutantă. Se pot reține, totuși, câteva tendințe dominante, care oferă o

minimă orientare. Ea are însă coeficientul de arbitrar specific oricărei sistematizări mai mult sau mai puțin precise, aplicate unei materii prin definiție fluide și polimorfe.

Multiplicarea până la pulverizare a definițiilor genurilor literare este primul fenomen care atrage atenția. La limită, apar „genuri” cu o singură „specie”. Se observă imediat predominarea conținuturilor heteronomice asupra celor specific-literare, situație inevitabilă, evocată de altfel — în detalii — în volumul anterior.^{A2} „Literatura” devine tot mai sincretică și eclectică. Este defectul dilatării verbale produse de *mass media* lipsită — cum bine se știe — de orice scrupule semantice. Întâlnim deci, în mod curent, diferite „literaturi”, derivate în mod direct din preocupările politico-ideologice dominante. De unde și frecvența unor expresii ca „literatură politică”, „angajată” sau „de partid” (un precursor... notabil, pe nume V. I. Lenin, 1905). Cultura specializată, universitară, profesionalizată produce, nu mai puțin, alte „literaturi” și ele larg omologate și consacrate, inclusiv prin premiile Nobel: „literatură istorică”, „literatură filozofică”, „literatură științifică”. În toate aceste împrejurări, ideea de „bibliografie” este explicită sau implicită (III, 3). O carte ca *Noten zur Literatur* de Th. W. Adorno (I, 1958), pentru a da un singur exemplu, cuprinde lecturi și note de tip ideologic, sociologic, critic, eseistic etc. Chiar și etnografia „intră” în literatură. Și, bineînțeles, religia. Toți istoricii religiilor (G. Dumézil, M. Eliade etc.) vorbesc de „literatură religioasă”, „rituală”, „sapiențială”, „biblică”. Am amintit, de altfel, anterior, de o întreagă gamă a „literaturii sacre” și „profane” (I, 3, 4). Există și un *Journal of Biblical Literature*, o *Revue biblique* etc.

Definițiile „specific literare” rețin, firește, marile categorii consacrate: „poezie”, „lirică”, „dramă”, „epică”, „proză”, „ficțiune”. Aceasta din urmă, mai ales, are tendința unor diviziuni din ce în ce mai specializate. Există deci o „literatură romanescă”, o *Romanliteratur*, care, la rândul său, se specializează pe epoci și subgenuri. În evul mediu, de pildă, ciclul regelui Arthur echivalează cu *littérature arthurienne*. După aceeași metodă se formează și alți termeni tot mai specifici: *littérature quolibétique*, *littérature de l'absurde* etc. etc. Formule în același timp totalizante și calitative. Cu această concepție globală operează mai ales critica, istoria și teoria literaturii a epocii.

Localizările în timp și spațiu ale „totalității” sunt în același timp naționale și transnaționale, istorice și supra-istorice.

Sunt, de altfel, și definițiile cele mai uzuale. Le întâlnim în toate dicționarele (ale *Academiei franceze*, *O.E.D.*, *Kindlers Literaturlexicon* etc.). Literatura este ansamblul producțiilor literare ale unui popor, țări sau epoci. Seria începe, în Europa, cu literatura greacă și latină și continuă pe țări și limbi, pe specializări istorico-literare tot mai înguste. Miezul definiției îl constituie „ansamblul scrierilor unor perioade istorice“. Din ea provin: „literatura antică“, „medievală“, „umanistă“ etc. „Vechea literatură scandinavă“ are, în același timp, o conotație istorică și una mitologică. În general, categoriile stilistice („clasică“, „barocă“, „romantică etc.) au o puternică încărcătură calitativă, definind tot atâtea literaturi cu marcă specifică bine definită.

Cel mai interesant caz, la interferența și chiar substituția globalității (cantitative) și a generalității (calitative), este oferit de „totalitatea scrierilor umanității“, „ansamblul tuturor manifestărilor scrise ale spiritului uman“, ale „lumii în general“. O întâlnim în *Mayers-Brockhaus*, *Oxford English Dictionary*, *Encyclopaedia Britannica* (*mankind's body of writing*) etc. Ea orientează taxonomia spre arhitectologie și, deci, spre conceptualizarea radicală a literaturii. Cu alte cuvinte, literatura universală tinde să se confunde cu ideea de cunoaștere literară, apoi cu literatura în general. Dacă este adevărat (așa cum a susținut și T. S. Eliot, apoi N. Frye¹⁴), că interpretăm literatura în perspectiva întregii literaturi pe care o cunoaștem (vechi și solid, de altfel, principiu hermeneutic; reactualizat și de H.-G. Gadamer), rezultă că nu opera literară individuală stă la baza ideii de literatură globală. „Literatura universală“ devine deci, în același timp propriul său obiect și subiect, „istoria“ și „teoria“ sa (nu mai puțin universală). Noi înșine am ajuns anterior la o astfel de concluzie.¹⁵ Vom reveni pe larg asupra acestui caz-limită: al ideii de „literatură universală“, în volumul următor.

Heterogenia fundamentală a literaturii, pusă și ea în plină lumină în cel anterior, predispune — mai ales în secolul 20 — cu atât mai mult la dilatarea inevitabilă și deci la universalizarea — practic fără limită și în toate sensurile — a ideii de literatură. Când accentul se deplasează pe dimensiunea socială a literaturii (în care împrejurare ea include totalitatea „fenomenelor sociale“ și a reflexelor sale literare), orice alt criteriu dispăre. Literatura devine atunci „ansamblul scrierilor unei societăți“,¹⁶ fără nici o altă specificare sau calificare. Tot ce „scrie“ și „se scrie“, într-o societate dată, este (sau poate fi) „literatură“. Ea constituie ansamblul fenome-

nelor socio-literare scrise. Un „fapt“ social între foarte multe altele.

Ne reamintim și de vechea (și solida) definiție a literaturii *res litteraria*: totalitatea enunțurilor, textelor, operelor scrise și tipărite. Noțiunea continuă să apară și în unele titluri istorico-literare și bibliografice (de ex. *Res Litteraria Hungariae*, 1971). Faptul că și această terminologie clasică se menține și în plin secol 20 n-are deci de ce să surprindă (B. Grasset, *La chose littéraire*, 1929; în alte împrejurări se vorbește, în același sens și de *res poetica*). De altfel și în secolul trecut E. Faguet folosea expresia *les choses des lettres*.¹⁷ Ea reapare și în ambianța formalismului rus, cu o nuanță documentar-socială și mai apăsată: literatura faptelor simple, evenimente cotidiene, reportaje, jurnale etc. (S. M. Tretiakov, *Literatura fakta*, ed. N. Chuznak, 1929). În literatură intră deci, practic, totalitatea fenomenelor sociale într-o „expresie“ scrisă oarecare. Noțiunea însăși de a fi *en littérature* este globală, totalizantă (toate operele, reflexia și creația literară în ansamblul lor, „viața literară“, „republica literelor“ etc.). Ea este folosită, în acest sens tradițional, și în „noua critică“.¹⁸ Cât privește marea presă modernă, ea recuperează — prin totalitatea genurilor sale jurnalistice și foiletonistice¹⁹ — același concept funcțional de totalitate nediferențiată.

Definiția, chiar extrem de largă, rămâne, nu mai puțin, „incompletă“, cât timp noțiunea de „public-cititor“ este exclusă. Cu alte cuvinte, scrisul nu poate fi disociat (cum bine știm de altfel) de complementul său natural: lectura. Deci societatea, în ansamblul său, nu numai că „scrie“, dar ea și „citește“. Totalitatea scrierilor, în tripla sa dimensiune: scris, tipărit și public cititor²⁰ — elemente strict definitorii ale „instituției literare“, care recunoaște literaturii doar calitatea de *body of works*²¹ — va include deci în acest termen „tot ce este scris pentru public“.²² Tot ce este destinat cititorului aparține deci literaturii. Noțiunea însăși de „comunicare literară“, de care ne-am ocupat anterior, presupune o astfel de „democratizare literară“. Dacă toți devin „autori“, toți devin, în același timp, și „lectori“. Distincția dispare sau, în termenii lui W. Benjamin, „cititorul e totdeauna disponibil să devină autor“. Este una din concluziile importantului text *Das Kunstwerk im Zeitalter seinen technischen Reproduzierbarkeit* (1936). Literatura multiplicată în proporții de masă corespunde, cum vom vedea la timpul său, tocmai acestei definiții extensive.

Se numește deci „scriere“, în concluzie, orice este susceptibil să fie citit, fără nici o altă determinare. În terminologie germană, *alles Geschriebene und Lesbare*.²³ Din această perspectivă, devine cu totul inutilă orice dezbatere pe tema literaturii „pornografice“, „feminine“,²⁴ „masculine“ etc. etc. Ultimele categorii sunt de altfel foarte la modă, în perioada actuală, a abolirii tuturor discriminărilor de rasă, sex, minorități sexuale etc. Dar ele nu mai au legătură cu „literatura“ decât prin incidența (accidentală) a unor texte scrise, tipărite, citite, pe astfel de teme.

Lectura specializată, profesionistă, a „literaturii totale“ nu poate fi în această perspectivă decât ceea ce se numește — tot cu o formulă radical-integratoare — „critică totală“. Ea are la bază câteva postulate pierdute din vedere, în total sau în parte, de „critica nouă“. Și totuși, dacă se admite, în spirit hermeneutic, marea realitate a pluralității semnificațiilor operei literare, este evident că doar pluralitatea de metode poate corespunde acestei exigențe și necesități, de fapt, a interpretării. Iar această hermeneutică este totalizantă prin însăși esența și mecanismul său. Două aspecte sunt esențiale: 1. preconceptul de literatură cu care ea operează se constituie prin totalitatea achizițiilor anterioare ale criticului ce-și formează o perspectivă integratoare și globală despre literatură; 2. această perspectivă reprezintă, în același timp, saltul sau „mutația“ epistemologică esențială; de la percepția „sensibilă“ a individualității estetică-literare la conceptul general, abstract, al literaturii.

Epoca specializării extreme, neopozitivistă, blochează, în bună parte, afirmarea și dezvoltarea acestor premise. Dar ele există, fie și în stare latentă, aproape empirică. *Réflexions sur la littérature* de A. Thibaudet, culegere postumă (1938), au ca punct implicit de plecare tocmai un astfel de concept (global) despre critică și literatură. Îl întâlnim limpede exprimat și în alte zone mai mult sau mai puțin marginale. Două citate spaniole, din aceeași perioadă. Criticul, după Azorín, „are înainte de orice o idee centrală sau un sistem care-i permite să articuleze într-un tot viu și organic sfera unui autor sau literatura unei perioade“. În același sens, se pronunță și D. Alonso când vorbește de „intuiția totalizatoare“ a criticului.²⁵ Și în zona anglo-saxonă se vorbește, uneori, dar la fel de marginal, despre domeniul unificat al studiilor critice.²⁶ Policentrismul critic nu este totuși încă o idee în mare ascensiune. Istoria literară, la fel, înregistrează „toate fenomenele relative la viața literară a unui sector dat“.²⁶ Un cor-

pus literar totalizant critic și istoric-literar este avut, deci, permanent în vedere.

Definiția „universală“ a literaturii prezidează și orientează, direct sau indirect, teoria acestui „corpus“. Circularitatea ideii de literatură, fundamental sistematică, a scos în evidență — și până acum — realitatea acestei situații. Există o conștiință totalizantă, explicit-implicită, a literaturii, activă, într-adevăr, pe întreaga durată a secolului 20. Că ea este predominantă mai ales într-o anumită zonă a criticii anglo-saxone, faptul rămâne mai puțin important. Privită de sus, biografia ideii de literatură își reface în permanență întreaga sa coerență în toate punctele esențiale.

În tradiția lui T. S. Eliot, a ordinii globale a literaturii, din *Tradition and The Individual Talent* (1919), reluată și de Cleanth Brooks, în *The Modern Poetry and the Tradition*, (1939), conform căreia „orice poet pe care-l citim modifică (*alters*) într-o măsură oarecare concepția noastră totală despre poezie“, întreaga critică modernă pe baze arhetipologice, precum a lui N. Frye, afirmă aceeași concepție total-universalistă a literaturii. *Anatomy of Criticism* (1957) are tocmai această cheie de boltă: „structura literaturii ca formă totală“. ²⁷ Ea este reafirmată și în alte lucrări. Existența genurilor literare nu poate constitui o obiecție serioasă. Literatura, pe de o parte, include tot mai multe genuri. Este urmarea unui proces firesc de dilatare și integrare (conceptuală) a „genurilor convenționale largi“. La limită, a „tuturor operelor de expresie verbală“. Este de altfel și singura soluție reală a lui *The Universal in Literature* (A. Owen Alridge, 1983). ²⁸ Definiția („toate genurile“) intră și în dicționarele literare. ²⁹ Pe de altă parte, chiar și în această perspectivă, „literatura în întregime (constituie) genul ultim“. ³⁰ Literatura este, bineînțeles, de... „genul literar“. Nu poate fi altfel. Pare tautologie și, în esență, chiar așa este. Doar că ea este descoperită destul de târziu. În sfârșit, teoria literaturii totale asimilează, în felul său, și principiul „gramaticilor generative“ ale secolului. Ea include nu numai totalitatea literaturii „actuale“, dar și „virtuale“. Într-o definiție (tot anglo-saxonă) „literatura este suma actualelor (poate și a posibilelor) opere literare.“ ³¹ De unde și lărgirea — considerabilă — a noțiunii de „gen literar“. Categoria poate include, în această perspectivă, și genuri în *potentia*: de la tratatele de algebră la cărțile de telefon. ³² Nu este deloc o butadă. Ne întoarcem inevitabil, invariabil și circular, la definiția esențială originară, etimologic-ireductibilă, a „literaturii“: întreg domeniul *literaei* scrise și tipărite.

Se repetă, în felul acesta, și în a doua jumătate a secolului 20, mai ales, o situație devenită evidentă, recunoscută din plin, încă din secolele 16 și 17. Tot mai consolidată pe parcurs (domeniul „literaturii“ devine la fel de difuz, larg și fără limite: în secolul nostru începe să i se spună *éclaté*), ideea este afirmată cu și mai mare intensitate decât în perioadele anterioare. Se revine, astfel, masiv, la ideea de integralitate și totalitate a scrierilor de orice tip. Am amintit o serie de referințe. Ele pot fi oricând dublate, triplate, căci este vorba, în mod evident, de un mare loc comun al epocii. Îl întâlnim, cum am văzut, de la René Wellek la *Das Bertelsmann Lexicon* (B: 6, 1973), de la J. Derrida la un colocviu de prim ordin despre „paraliteratură“ (1967). Discuția este pusă — detaliu deloc neglijabil — sub semnul *Les champs d'épandage de la littérature*. Încă o formulă de epocă pentru ideea de „totalitate“ a scrierilor.³³

Noțiunea de „text“ include, în ea însăși, cum am văzut (I, 1), aceeași concepție cantitativă, globală și „tipografică“ a literaturii. Totalitatea este în același timp integratoare și profund diversificată, în serie deschisă. Ea include mereu alte genuri, pe care practica tot mai eterogenă a epocii le impune. Sunt așa-zisele *Gebrauchtexte* („texte de folosință, utilitare“), după o clasificare germană, de patru categorii: 1. private (scrisori, jurnale) etc.; 2. științifice (tratate, contribuții, monografii etc.); 3. didactice (manuale, prelegeri, etc.); 4. publicistice (o categorie extrem de largă, de la reportaje și interviuri la anunțuri publicitare).³⁴ Mai ales această din urmă categorie a literaturii jurnalistice, comerciale, de pură „reclamă“ (de care s-a ocupat și L. Spitzer: *American Advertising explained as Popular Art*³⁵) modifică în mod radical întreaga concepție tradițional-estetizantă a literaturii: ea include, în primul rând, cum bine știm, întreg domeniul lui *Schrifttum*. Dacă singurul criteriu elementar, dar inatacabil, rămâne doar „opera verbală“, în mod obișnuit „scrisă“, în cadrul său intră toate categoriile de materiale scrise despre orice fel de „probleme“, „lucruri“ sau „chestiuni“. Ceea ce terminologia germană își înregistrează în mod curent, sub numele de: *Sachliteratur*, *Sachschrifttum*, *Sachbücher*, *Kunst-schriften* etc.³⁶ Nu mai pot surprinde atunci termeni greu imaginabili anterior ca: „literatura jurnalismului“,³⁷ respectiv „literatura având ca obiect știința jurnalismului“³⁸ și altele de acest gen.

De fapt, „oficializarea“ noii concepții despre literatura totală începe să se impună încă din secolul trecut prin siste-

mul clasificării zecimale al bibliotecarului american Melvin Dewey (1851—1931), unanim acceptat. *Literatura* figurează în categoria nr. 8 și cuprinde orice fel de texte, de la Homer la *Fantomas*, trecând prin cartea ilustrată pentru copii și poezia suprarealistă. În același spirit, este concepută și „convenția de la Berna“, care protejează pe plan internațional *copyright*-ul autorilor. Nu se mai face nici o specificare despre genul, conținutul și calitatea valorică a „operelor literare și artistice“ care intră în prevederile sale.

4. Nimic nu dovedește însă mai limpede ascensiunea și predominarea masivă a ideii de *totalitate* în secolul 20 decât relația tot mai slabă a literaturii cu criteriul și valoarea estetică. Se ajunge la o popularizare și extensiune extremă în ambele sensuri. În primul caz, criteriul estetic iese total din circulație. Criza acestei idei, de la ignorare și indiferență la contestare globală, este manifestă. În ciuda tradiției „beletristice“ milenare, ideea de literatură se disociază radical de (pretinsa) calitate estetică-literară. Ea se constituie, se recunoaște și se afirmă dincolo de orice considerații de acest tip.

Dacă „literatura“ include, cum am văzut, întreg domeniul scrierilor tipărite (*corpus of writing*), atunci disocierea „literaturii“ de orice fel de scrieri este, în mod evident, nejustificată și inoperantă. Conceptul de literatură devine, încă o dată, mult mai vast decât opera literară definită în termeni tradiționali (H.-G. Gadamer).³⁹ Există deci o „literatură“, așa-zicând, „obiectivă“, „neliterară“, marginală sau aparent marginală, chiar dacă lipsită de orice fel de virtuți estetică-literare.⁴⁰ Criteriul „ficțiunii“ încetează să mai fie definitoriu și operațional. Corespondența particulară, jurnalele intime, întreg domeniul lui *Schrifttum*, al publicisticii de orice gen, „intră“ masiv în „literatură“, dincolo de orice condiții canonice, stilistice, estetice etc. Privind în perspectivă istorică, observăm că această dilatare a ideii de literatură — ce depășește cu mult sfera tradițională a lui *schöne Literatur* — este bine marcată și definită în estetica literară germană încă din deceniul cinci al secolului nostru (J. Petersen).⁴²

Ceea ce se dezvoltă ulterior, cu tot mai multă claritate, reprezintă o adevărată criză a ideii de valoare în literatură. Este consecința directă a considerării sale ca „totalitate a scrierilor“ de orice gen. O astfel de evoluție se încadrează din plin în ceea ce secolul 20 înțelege, mai ales, prin *antilitatură*. Vom reveni pe larg și asupra acestui aspect. Criteriul „scrierii“ învinge și devalorizează criteriul estetic și din ca-

uza marelui succes al „lecturilor“ de tip structuralist, semiotic, psihanalitic etc. Acestea iau în discuție categorii foarte variate și largi de texte, dincolo de orice preocupări de analiză și valorizare estetică. De unde insistența precizării că în literatură intră orice fel de scrieri „fără valoare literară“⁴³: „fie că au sau nu un merit estetic“⁴⁴ etc. De fapt, gratuitatea a încetat, în epoca noastră, să mai constituie criteriul apartenenței la literatură, concepută doar ca ansamblul creațiilor estetico-spirituale. Această concepție despre literatură, atât de bogată la început, s-a diminuat „asemenea unei margarete căreia i s-au smuls petalele“ (R. Escarpit).⁴⁵ G. Gentile exprimase o idee identică încă la începutul secolului.⁴⁶ Se contestă, în același spirit, și teoria mării literaturi canonice, a „capodoperelor“.⁴⁶ Ideea de „bun“ sau „rău“ literar își pierde, în consecință, întreg sensul, relevanța și autoritatea tradițională.

Situația rămâne nu mai puțin profund ambiguă și paradoxală. Medalia are și reversul său. Dacă în primul caz criteriul estetic dispare de peste tot, în cel de al doilea el revine masiv, în sens invers: este nicăieri și totuși pretutindeni. El poate fi surprins, recuperat, considerat, în orice categorii de texte. Nici un fel de diferențiere și ierarhizare nu mai este, de fapt, posibilă. Orice selecție riguroasă dispare. „Nimic nu importă — observă J. Renard (1906) — deoarece se poate face literatură cu orice“⁴⁷ Observația reapare (R. Barthes) într-un context radical schimbat: „În literatură totul există. Problema este doar să știi unde (să-l găsești)“.⁴⁸ Orice este sau poate deveni literatură. Principiul va fi admis și de unele dicționare recente. Semn evident de acceptare și chiar de „clasificare“.⁴⁹

Se repetă, într-un fel, același mecanism al generalizării ca și în cazul omologării *literatură* = *cultură* (II, 7). Rezistența definiției estetice a literaturii este mare, de vreme ce criteriul estetic (*id est*: imaginativ, poetic, emoțional estetic, formal etc.) poate recupera — și încă din plin — un mare număr de texte scrise inițial fără astfel de intenții: autobiografii, memorii, texte religioase, de ex. *Cartea morților* (egipteană, tibetană, etc.). Nici de mirare că toți criticii de orientare „tradițională“ disociază în mod strict între „literatură“ și alte forme și genuri de „scriere“, chiar dacă unii dintre ei (R. Wellek) știu că trasarea liniei de demarcație este dificilă.⁵⁰ În orice caz, cercetătorii care refuză aplicarea termenului de *literatură* la tot ce este *imprimat* sunt numeroși. Distincția se menține și în dicționare literare actuale (*Lexis*, 1975; Harry

Shaw, *Concise Dictionary of Literary Terms*, 1976; *Dictionnaire Encyclopédique Alpha*, 1983 etc). După *Dictionnaire International des termes littéraires*: (1), autor ar corespunde totalității scrierilor, iar scriitor compozițiilor literar-artistice.

Solidarizarea noțiunilor în cadrul sistemului ideii de literatură este mare. Din care cauză, un sprijin constant și neașteptat în favoarea dimensiunii estetice a literaturii, de largă extensiune, vine din mai multe direcții. Intervine, în primul rând, trierea și recunoașterea istoriei literare. Ea introduce un foarte sever criteriu de selecție. Dintr-o serie de scriitori, de orice gen, 99% sunt, în timp, eliminați.⁵¹ În orice caz, ideea de valoare rezistentă este asociată, convențional sau nu, ideii de creație literar-artistică. Din perspectivă sociologică, ratificarea prin convenție colectivă este și mai bine marcată. Literatura este constituită din „ansamblul textelor cărora societatea le recunoaște o valoare estetică”.⁵² Teoria „recepției”, care combină criteriile istorice și literare, cum știm, legitimează și ea „recuperările” literare pe scară largă. Inclusiv și din alte domenii: istorie, filozofie, teologie etc. Practic, „tot” poate fi recuperat, într-o măsură sau alta, ca „literatură”.

Tenacitatea și rezistența definițiilor tradiționale au același efect. Sensul totalizant al unei formule atât de „clasicizate”, în toate sensurile, precum *litere frumoase (belles lettres)* este evident. Domeniul său cuprinde — lexicografic vorbind — toate disciplinele și „artele frumoase”: gramatica, oratoria, poezia și chiar literatura populară. Aceeași situație se observă și atunci când „literele frumoase” definesc, retrospectiv, în traduceri, studii, dicționare, totalitatea activităților cultural-literare din toate perioadele istorice. Ori de câte ori se vorbește de „literatura greacă, i.e., *belles lettres*”, sau același termen este aplicat marilor enciclopedii, compilații și florilegii medievale (*Metalogicon* etc.),⁵³ este evident că accepția este globală, integratoare. *Belles lettres* formează și azi un „ansamblu” indisociabil (sau greu disociabil) de cunoștințe culturale („*connaissance des belles-lettres*”), texte instructive, erudiție și literatură clasic-academică. Apărută sub semnul totalității, noțiunea își păstrează acest conținut până la capăt.

De fapt, toate marile categorii literare, folosite în mod uzual, sunt prin ele însele totalizante. Am urmărit disocierea ascendentă continuă a ideii de *poezie de literatură*. În secolul 20, procesul ajunge, cum știm, la deplină maturizare.⁵⁵ Or, în toate accepțiile și contextele în care noțiunea (în special germană) de *Dichtung* este folosită, ea are sensul „totalității”

creațiilor poetice.⁵⁴ În tipologiile anglo-saxone (nu mai facem trimiteri), cele patru clase de scrieri: *poems*, *prose*, *fiction*, *essays* formează, în mod analog, marile compartimente globale ale literaturii. Dacă orice poate deveni „literatură”, orice poate deveni nu mai puțin „poezie”. K. Burke o și spune: „Orice acțiune este poetică”.⁵⁶ Literatura cuprinde, în sfârșit, „totalitatea operelor” ce corespund, la un moment dat, „nevoii de poezie” a unui grup uman.⁵⁵ Facultatea poetică universală, necesitatea poetică universală și universalitatea scrierilor ce o satisfac sunt și rămân realități și noțiuni convergente. Recunoașterea lor este generală.

Poetica secolului 20 aduce noi argumente în același sens. Teoria formalistă a „limbajului poetic” și, mai ales, a „funcției poetice”, care poate fi întâlnită și în alte texte decât propriu-zis „literare”, extinde enorm raza de acțiune a acestei funcții. Funcția poetică reapare peste tot. Este doar o componentă, o dominantă a comunicării literare și ea este prezentă în tot felul de texte. R. Jakobson și mulți poeticieni de aceeași orientare revin adesea asupra acestei constatări. În articolul-program al revistei *Poétique (Présentation*, 1/1970) se spune foarte limpede: „funcția poetică depășește (*déborde*) câmpul poeziei...” Sfera funcției poetice nu se reduce doar la „poezia frumoasă”. Ea include orice „discurs”, orice text în versuri sau proză, primit ca „mesaj”, o categorie în același timp calitativă și cantitativă. Manualele moderne de retorică, de teoria literaturii în general⁵⁶ preiau și consacră acest principiu. După aceeași logică, *literaritatea* poate fi „depistată” pretutindeni, în orice specie de scrieri. În sfârșit, în aceeași situație privilegiată se află și noțiunile tradiționale de *imaginație* și *ficțiune*: în literatură intră „orice fel de ficțiune”, „toate formele și genurile de scrieri de imaginație” (*imaginative writings*).⁵⁷ Criteriul devine extrem de elastic. „Evaziunea”, „invenția”, „iluzia”, în genere orice forme de desprindere de realitate, sunt incluse.

*

Problema „totalității scrierilor” se pune cu și mai mare acuitate criticii și istoriei literare românești. Pentru motivul esențial — menționat și în capitolul consacrat definițiilor tradiționale ale culturii literare (II, 1) — că numai printr-o astfel de accepție extensivă poate fi omologat (dar la fel de bine s-ar putea spune „salvat”, „recuperat”, „reabilitat” etc.) întreg domeniul culturii românești scrise din perioada veche. Istoria literaturii se confundă, în esență, până în secolul 19,

cu istoria culturii scrise. Respectiv: „ansamblul manifestărilor spirituale care sunt exteriorizate în forma cuvântului scris“. Doar „acțiunea de a scrie“ rămâne esențială. Retinem deci „totalitatea operelor scrise, literatură (în sensul cel mai general)“.⁵⁸ Istoria culturii românești vechi clasează în același mod, la rubrica „literatură“, un întreg corp de scrieri: exemple, maxime, proverbe, florilegii. Distincția nu este și nici nu poate fi precisă: *literature or scholarship*.⁵⁹

Prestigiul, actualitatea și mai ales funcționalitatea totalității sunt evidente chiar și la criticii și istoricii literari partizani declarați ai criteriului estetic. G. Călinescu reprezintă un caz tipic de oscilare între cele două concepții. El amintește chiar și de Tudor Vladimirescu „a cărui operă literară, *ca să zicem așa (s.n.)*, se alcătuiește din scrisori și proclamații“ (citite însă dintr-o perspectivă estetică). Tot în *Istoria literaturii* (dar și în alte contexte), se vorbește global de „literatura lui M. Sadoveanu“⁶⁰ etc. La Nae Ionescu întâlnim, la fel: „literatură logică“, „literatura filozofică religioasă“⁶¹ etc. Sensul este același: de totalitate cvasi-bibliografică. După aceeași logică generalizantă apar și alte formule la fel de curente: „literatura existențială“, „literatura absurdului“ etc.

Trecerea de la implicit la explicit, la asumarea deschisă, teoretică, bine legitimată, a conceptului este totuși destul de tardivă. În plus, ea rămâne, mai totdeauna, doar accidentală. Ideea apare cu claritate la S. Iosifescu, care știe că există și o *literatură de frontieră* (1969), cu multe genuri paralizare (eseu, memorii, biografii etc.). La criticii din ultima generație, se poate vorbi, în unele cazuri, chiar de o anume conștiință că totul este sau poate deveni literatură. Unii o și practică, precum L. Ciocârlie (*Un Burgtheater provincial*, 1985): colaje, fragmente de cronici, de presă etc. Și E. Simion știe că literatura include toate textele.⁶² Nu poate fi contrazis. Foarte limpede este, în anii din urmă, mai ales, Virgil Nemoianu: „Până la sfârșit totul devine literatură (știință, filozofie)“, absorbit de „această literatură și le privim ca literatură“.⁶³ Despre „critica totală“ am scris și noi (1968),⁶⁴ fără audiență deosebită. Eram, pe atunci, la faza când critica noastră literară era preocupată doar să-și redescopere tradiția și criteriul estetic, după o perioadă de cumplit proletcultism.

Dificultatea continuă — și de prim ordin — o constituie presiunea constantă a criteriului cultural, pe care „literalitatea“ nu izbuteste să-l elimine în toate împrejurările. Cazul ultim este al *Dicționarului scriitorilor români* (I, A-C, 1995), care trebuia să apară încă din 1982. El își propune, consec-

vent de altfel, să „elimine autorii de scrieri religioase, pedagogice, folcloristice, colportorii, traducătorii (compilatorii) de serie etc“. Deci, totalitatea scrierilor nediferențiate estetic. Totuși, Coresi, Stolnicul C. Cantacuzino, S. Bănuțiu (și alții) figurează în sumar. Cel puțin, ultimul dicționar de termeni literari (1995), reține în mod firesc accepțiile cele mai generale ale literaturii: „1. Totalitatea scrierilor dintr-o limbă sau din toate limbile și din toate domeniile“. Apoi: „2. Totalitatea creațiilor literare adică a *operelor* care se supun criteriului estetic“.⁶⁵ Înregistrăm, în sfârșit, și cazul eminent (și într-adevăr de invidiat!), în premieră absolută românească, al parcurgerii integrale a acestei totalități literare. „Veacul a înaintat în vârstă și am citit toate cărțile sale“ (N. Balotă).⁶⁷ Fericit muritor... „La chair est triste, hélas! et j'ai lu tous les livres“, spusese modest și Mallarmé (*Brise marine*), în secolul trecut. Saturație și *ennui* în același timp.

2. CARTEA

Dintre noțiunile fundamentale, constitutive, ale ideii de *literatură*, ideea de *carte* se dovedește și ea foarte rezistentă și răspândită și în secolul 20. Situație de altfel strict obiectivă și inevitabilă. Tradiția sa milenară a fost urmărită în volumele anterioare. *Cartea* ajunge în această fază istorică la o deplină sistematizare și cristalizare. Unele evoluții, echivalente cu adevărate „mutații“ și chiar „crize“, sunt de asemenea notabile. Parcurem o epocă în care toate definițiile anterioare ale *cărții* sunt integrate într-o sinteză ce s-ar dori definitivă, rămânând în același timp deschisă. *Cartea* se „privește“ — s-ar spune — retrospectiv și cu o anume solemnitate. Trage toate concluziile despre relațiile sale cu *literatura*. Iar desfășurarea lor se face într-o ordine în care structura ideii de *literatură* se suprapune peste întreaga definiție și terminologie a *cărții*. Dar la fel de bine s-ar putea spune și invers: accepțiile *cărții*, pe tot parcursul secolului 20, nu fac decât să confirme, încă o dată, schema de bază a ideii de *literatură*. Întâlnim mereu o astfel de situație invariantă, de altfel tipică „biografiei“ noastre.

1. Nu este deci de mirare că definiția cea mai curentă a *cărții*, în același timp istorică, exactă și într-un anume sens esențială, este *cartea-imprimat*, *cartea obiect-tipografic*. Definiția de bază rămâne deci, în perioada modernă și contem-

porană, cea „tipografică“. Ea înlocuiește, în mod curent, cum am văzut, noțiunile tradiționale de „manuscris“, „codice“ (accepția medievală a „cărții“¹) și „document iconografic“. Circulația acestor termeni rămâne strict specializată. Locul lor este luat de *textul imprimat*, de cartea definită în materialitatea sa grafică. Funcțiile sale se reduc, precum în fazele anterioare, la două aspecte esențiale:

a. *Cartea* — suport privilegiat al *scrierii*, forma cea mai tipică a *scrierii* în epoca modernă — fixează, conservă, multiplică și difuzează totalitatea expresiei verbale. Ea constituie, cum se repetă mereu, un „instrument al limbajului și scrierii“.² Constatarea este larg răspândită, un adevărat loc comun. Traduce o evidență, bine reliefată încă din secolul trecut. Pe această temă s-au scris un număr de texte remarcabile, printre care al lui José Ortega y Gasset (*Misión del bibliotecario*, 1940) se distinge prin eleganța formulării și elevația ideilor. Cartea fixează și memorează. Nu reține însă și experiența și situațiile vitale ale expresiei fixate și memorizate.³ Obiecție veche, formulată încă din antichitate în *Fedru* de Platon. În terminologia engleză, cartea „înregistrează“. Este un *record*, care confirmă, încă o dată, vechiul principiu *scripta manent*. Cuvintele nu mai pot fi uitate, ignorate sau contestate.⁴ Cărțile sunt „înregistrări de gânduri și fapte“, mărturii și referințe de neînlocuit. Pot fi mereu consultate, comparate, discutate, controversate. Au devenit un element esențial al vieții și activității intelectuale. Sunt instrumentul de bază al culturii scrise.

b. Cartea, ca obiect tipografic, devine preocuparea metodică a ceea ce germanii numesc *Buchkunde* tehnica și știința cărții tipărite. Ea include totalitatea preocupărilor legate de imprimarea tipografică, multiplicare, paginație, legare, ilustrație etc.⁵ Din această perspectivă strict tehnologică, definiția pierde orice atribut tradițional, începând cu cel literar-estetic. Astfel definită, cartea nu este decât „o progresie linieară de unități fonetice reproduse prin caractere mobile“.⁶

Trebuie reținut, în același timp, că lexico'logia contemporană a cărții oscilează între accepția pur „tehnică“ și „opera spirituală“. Ambele sensuri sunt limpede definite. De pildă în *Dictionnaire de l'Académie Française*: a. Reunire (*assemblage*) de mai multe foi de hârtie... imprimate sau scrise de mână, cusute împreună și formând un volum broșat sau legat“, dar și b. „carte se spune de asemenea — se observă tonul concesiv, care sugerează ieșirea din actualitate a ideii (*n.n.*) — pentru o operă (*ouvrage d'esprit*), fie în versuri, fie

în proză, de o destul de mare întindere pentru a face cel puțin un volum". Ultima accepție este preluată din *Littre* care, încă în secolul trecut, ezitase, la fel, între definiția materială a cărții („reunire de mai multe caiete de pagini manuscrise sau tipărite”) și cea semi-intelectuală, formulată în termenii amintiți. Accepția pur tipografică a cărții pare deci privilegiată. Se reține și ideea de subdiviziune pe care ea o cuprinde (de ex. „operă în douăsprezece cărți, volume”). Cele două versiuni sunt prezente și într-un dicționar modern *Lexis* (1975): „Volum imprimat de o anumită întindere, considerat din punct de vedere material sau al conținutului”.⁷

Propunerea de „oficializare” a definiției printr-un vocabular stabilit și omologat de UNESCO (1964) reprezintă, probabil, efortul cel mai serios al epocii în această direcție. Se face o deosebire netă între *imprimat*, *editat*, *publicație*, *broșură* și *carte*: „... O publicație neperiodică, imprimată, numărând cel puțin 49 pagini (paginile-copertă nu sunt incluse), editate în țară și oferite publicului”.^{A1} (Legislația unor țări propune un număr diferit de pagini: de la 100 la... 17).^{A2} Este vorba, bineînțeles, de o „recomandare”, care definește și ce este o *primă ediție*, o *reeditare*, o *retipărire*, o *traducere* sau un *titlu*. La toate acestea se adaugă sugestii amănunțite, legate și de clasificare, enumerare, diferitele categorii de statistici, de imprimate. Anumite categorii trebuie excluse: a. tipărituri editate în scopuri publicitare; b. cu caracter efemer; c. al cărui conținut predominant nu este un text.⁸ Efortul de clarificare terminologică este — teoretic vorbind — notabil. Dar eficacitatea sa rămâne, în continuare, îndoielnică. Despre „carte” continuă să circule, în primul rând, accepții uzuale netehnice și mai ales, personale.

Definiția pur tipografică a cărții — care sfârșește prin a se impune, și care devine dominantă — vine să confirme, totodată, și încă în mod hotărâtor, statutul literaturii ca totalitate a publicațiilor. El a fost analizat în capitolul anterior. Dacă o „carte” echivalează și chiar se confundă cu orice fel de imprimate (și există, efectiv, tot felul de „cărți”: culegeri de documente, „cărți albe”, de contabilitate, „cărți de bord”, texte de balet etc. etc.), rezultă că literatura se compune din toate „cărțile” posibile, de orice tip. Deci din orice gen de imprimate, cu excepția ziarelor. Concluzia este trasă și în cadrul studiilor despre „literatura de masă”, pe care nu face decât s-o legitimizeze.⁹ Vom reveni pe larg și asupra acestei dimensiuni a ideii de literatură, atât de specifică secolului 20, în volumul următor.

Reținem, deocamdată, în același cadru, și apariția unui nou concept: „cartea obiect“. El definește aspectele tipografice ale unei cărți, de la paginatie, structurile lineare ale rândurilor orizontale și verticale, enumerări etc., la variația de literă, index și tabla de materii. Un studiu de M. Butor (*Le livre comme objet*, 1964) are o valoare de pionierat și referință.¹⁰ Obsesia grafică, de „scriptură“ tipărită, ilustrată, este și consecința pasiunii semiotice, atât de evidentă în a doua jumătate a secolului. Cartea, strict grafică prin definiție, este nu numai funcțională, dar constituie și un întreg dispozitiv semiotic. Fiecare element al său reprezintă un „semn“, cu o „semnificație“ specifică.

În acest cadru, apar și unele studii, de o structură alexandrină mai mult decât manifestă, de tipul *Seuils* (1987) de G. Genette, despre organizarea materială și structurală a cărții. Sunt descrise pe rând toate părțile sale: numele autorului, titlul, dedicațiile, epigrafele, prefetele, intertitlurile, notele etc., un întreg ansamblu de convenții literare, ceea ce criticul numește, în limbajul său foarte tehnic (și specios), *paratexte*. Textul cărții este însoțit de un adevărat aparat care-l „completează și-l protejează“. P. Claudel anticipase, într-un fel, astfel de observații despre carte, văzută la fel, în materialitatea sa grafică. Preocuparea are o denumire întrucâtva pretențioasă: *La philosophie du livre* (1928). Pagina, de pildă, este „o arhitectură de linii conținută și determinată de un cadru“.¹⁰ Rezultatul ultim al acestor considerații este disocierea radicală dintre noțiunea de *carte* și *text* (a cărui semantică a fost evocată anterior, I, 1). Ea este curentă. Se atrage atenția că distincția există, de altfel, încă din perioada renașterii.¹² Practic, ea apare odată cu răspândirea tiparului.

Se conturează, în sfârșit, și o „știință a cărții“, *bibliologia*, o disciplină între bibliografia perfecționată (despre care vom vorbi într-un capitol următor) și sociologia cărții, implicit și a lecturii (Robert Estivals).¹³ Aparent, sensul ideii de *carte* se îmbogățește. Din punct de vedere lexicografic, într-adevăr, o realitate. De fapt, este vorba doar de un reduționism tipografic radical, care sărăcește și simplifică excesiv înțeleșurile *cărții*. Ceea ce va reieși cu claritate — sperăm — și din precizările următoare.

2. Străvechea concepție a *cărții sacre* se dovedește, în continuare, deosebit de rezistentă. Și, ceea ce este cel mai semnificativ, ea rămâne actuală nu numai în interpretarea fundamentalistă a „religiilor cărții“ — dintre care Islamul ac-

tual oferă cea mai concludentă și virulentă demonstrație —, dar chiar și în zone întinse, profund laicizate, considerate creștine. De altfel, conceptul de *literatură sacră* (I, 3), a cărui elaborare aparține în bună parte acestei zone spirituale, nu poate fi disociat de al *cărții sacre*. „Literatura sacră“ se compune, în esență, și în mod evident, din „cărți sacre“.

Cu două observații, care completează această definiție: a. cartea sacră este recunoscută și azi ca elementul de bază al literaturii; b. această accepție „modernă“ a literaturii este proiectată retroactiv asupra unor opere religioase tradiționale. Mai precis, *Biblia* este recunoscută, cum am văzut, ca literatură și, în același timp, mai mult decât literatură. Ea este *The Great Code* (1982), după N. Frye, „marele cod al artei“. Și, totodată, conform aceluiași critic canădian, ea constituie „un fel de model al literaturii și al studiului literaturii“. Al oricărei literaturi. *Biblia* este deci „cartea“ prin definiție. Arhetipul și simbolul oricărei cărți, deci al literaturii. Ea este, prin excelență *The Book* (deși textul critic cu acest titlu analizează doar versiunile engleze ale *Noului și Vechiului Testament*).¹⁶ Idee de altfel larg răspândită în epocă, întâlnită și la J. L. Borges, la alți esești și critici.

Semnificativ este succesul său și la o serie de scriitori contemporani de prim ordin. Conștiința lor pare, în aparență, complet laicizată, dominată în orice caz de probleme estetic-formale. În realitate, „cartea sacră“ continuă să seducă, să obsedeze și chiar să pasioneze. Deoarece ea corespunde aspirațiilor de absolut și mister, magie și profecție, latente, fie și în forme larvare, obscure, în spiritul multor creatori de prim ordin. Și poate că, mai ales în această zonă, ideea de „creator-demiurg“ își păstrează și azi întreaga eficiență și actualitate. Nu este vorba numai de scriitori care se revendică deschis de la una dintre „religiile cărții“. P. Claudel, dintre creștini, F. Kafka sau E. Jabès dintre evrei sunt cazuri tipice, insistent comentate de critică: M. Blanchot, G. Genette, J. Derrida etc. (nu mai dăm referințe). Amintim numai scriitori preocupați de probleme pur tehnice, precum P. Valéry sub influența lui Mallarmé. Preocuparea sa, în acest caz profund ambiguă, este de „a ridica pagina la puterea cerului înstelat“. ¹⁶ Elogiul suprem al echivalenței poeziei cu absolutul, infinitul și universul divinizat. Obsesia cărții misterioase, cu titluri bizare, indescifrabile, precum la Borges (*Tlön Uqbar Orbis Tertius*), a „cărții ca mit“ la același ¹⁷ sau *Magie des Buches* (1946), precum la H. Hesse, au aceeași explicație. Limbaj profund și „anacronic“, tradițio-

nal și modernizat, în același timp. De fapt, pe linia marilor constante ale *literaturii*.

La polul opus se constată o tendință foarte puternică de laicizare a ideii de carte sacralizată. Întregul său elan mistic sau pseudomistic este considerabil frânat de afirmarea și consolidarea conceptului de *literatură profană*, amintit anterior (I, 4). Acest proces paralel, și în ultimă analiză hotărâtor, desacralizează cartea. Chiar dacă unii istorici ai religiilor, precum M. Eliade, fac încă enorme eforturi de a salva teza „camuflării sacrului în profan”. Ceea ce ar duce la concluzia că spiritul sacru se exprimă astăzi doar prin carte. Victoria definitivă a cărții asupra tradiției orale, depozitara primordială a spiritului divin, este în orice caz incontestabilă. Ceea ce nu împiedică echivalarea literaturii cu funcțiile mitologiei, prin „regăsirea izvoarelor uitate ale inspirației literare”.¹⁸ Operația poate fi (încă) posibilă la nivelul unor experiențe personale. Nu însă și al conștiinței teoretice și artistico-literare colective actuale. În această zonă, desacralizarea și chiar „demistificarea” cărții este și integrală și inevitabilă. În sensul că ideile de „religie” și „carte” sunt disociate radical. Se demonstrează că: a. nu toate religiile au cărțile lor sacre; b. cărțile sacre nu sunt strâns asociate cu „leagănul” unei credințe; c. nici o religie nu trăiește numai prin cărțile sacre; d. cărțile sacre nu pot fi judecate independent de etosul specific credinței în care s-au născut și pentru care ele există.¹⁹ Se constată și incompatibilități între „cărțile sacre”, „critica sacră” și critica pur și simplu, ce nu pot fi nici ele negate.²⁰

În același timp, câteva formule tradiționale, celebre, ale „cărții” continuă să circule cu intensitate. Dar este vorba doar de o supraviețuire terminologică și de o utilizare profund ambiguă. Sensurile mistice și profane se suprapun. O metaforă precum „cartea naturii”, „cartea lumii”, *liber mundi*, „cartea vieții” sunt cel puțin bivalente. Cum precizează și P. Claudel, un fervent al acestei simbolistici radicale: „Lumea este o carte scrisă și din interior și din exterior”.²¹ Căci ea vorbește în același timp despre lucruri vizibile și invizibile. „Cartea vieții” închisă cu șapte peceti (din *Apocalips*, 20; 12; 21, 27), nu are nici pe departe sensul pe care i-l dă J. Renard: „Nu-mi place să citesc decât cărțile care-mi aparțin: cartea vieții, de pildă”.²² Sensul este doar autobiografic, introspectiv. În „noua critică” (R. Barthes, M. Blanchot etc.) este vorba doar de un clișeu reluat pe scară largă: „Lumea este o carte, orice carte este o lume”, adevărate oglinzi paralele.²³ Sensul ultim al unei astfel de cărți ar fi polivalența

integrală. Inclusiv științifică, prin identificarea „cărții naturii” cu „codul genetic”, cu „gramatica biologiei” etc. Cele mai bune studii^{A3} dovedesc universalitatea acestei metafore. Ea este sau poate fi peste tot aplicabilă: naturii, vieții, istoriei, cosmologiei, (echivalentă cu teoria generală a semnelor), inclusiv mecanicii. Se poate descifra chiar și un sens evasi-mesianic: cartea ca termen total și ultim de referință al cunoașterii integrale (W. Benjamin).^{A4}

3. Semnificațiile de acest tip rămân, totuși, într-o zonă — cu o expresie modernă — „sofisticată”. După accepția grafică, primordială, al doilea sens fundamental, tradițional, al *cărții* este de a fi instrumentul cultural esențial, de învățatură, cunoaștere, cercetare, memorizare. Rolul său în instituirea, funcționarea și simbolizarea culturii este capital. Cartea continuă să rămână, și în plin secol 20, al diversificării mediilor de informație, simbolul esențial al culturii. Pe o listă a funcțiilor cărții, în cadrul comunicațiilor de masă, cartea-cultură se află pe locul doi, după „evaziune”, și „destindere”. Urmează în ordine: comunicare, activitate socială și profesională, mijloc de studiu și informație etc. De notat că „satisfacția estetică” este pe locul ultim, cu un procent statistic doar de 2,5%.²⁴ Ea rămâne instrumentul original, de bază, al instrucției cultural-didactice. Sensul este bine subliniat și de marea lexicografie (*Litttré*: „cunoașterea pe care o procură cărțile”, *Lexis* etc.). Din acest punct de vedere, cartea-prototip, primordială, indispensabilă și anonimă, este de fapt manualul școlar. El conține în principiu „tot”. Abecedarul este de altfel o veche obsesie, foarte vie și în secolul trecut, la Jean Paul, de pildă (*Leben Fibel's*, 1812). În același timp, cartea este prototipul cunoașterii absolute, etalon suprem de comparație. „Vorbește ca la carte”, expresie și azi frecventă, echivalează cu elogiul intelectual suprem și definitiv.

Cartea este deci un „vehicol” și un „depozit de cunoștințe” (*dépôt de savoir*),²⁵ o formă prin care „umanitatea își conservă o parte din arhivele sale”.²⁶ Funcția sa de preservare cumulativă și documentară este recunoscută mereu ca esențială și indispensabilă. Din care cauză, încă o dată, ideea de carte este imposibil de disociat, pe de o parte, de cea de cultură, iar pe de alta de cultura „conservată”, respectiv de „literatură”, cu care de altfel se și identifică. Raportul dintre comunicarea orală, efemeră, cotidiană, și cea „păstrată în cărți și scrieri de orice fel, unde etosul și tehnologia culturii sunt prezervate”, se răstoarnă deci, invariabil, în favoarea „cărții și a tradiției cărților, culturii literare”. Ele singure

determină și fixează „formele de gândire“ ale unei culturi.²⁷ Este foarte adevărat că tradiția orală, primitivă reprezintă, metaforic vorbind, o „carte colectivă“.²⁸ Că într-o lungă perioadă a istoriei umanitatea a „învățat“ numai *cu și prin* tradiția orală. Epoca antică și, în parte, medievală a culturii europene n-a cunoscut, cum bine se știe, o altă formă de transmitere și integrare a culturii. Doar că în perioada actuală a dispărut învățământul oral, folcloric, prin introducerea alfabetizării sistematice. Primatul cărții a devenit incontestabil și ireversibil.

Definită în termeni tehnologici, moderni, cartea reprezintă, în această sferă a culturii, o „mașină de gândit“ (I. A. Richards)²⁹ sau de „a produce starea poetică cu ajutorul cuvintelor“ (P. Valéry).²⁹ O astfel de „mașină“ scoate din uz procedeul tradițional al memorizării. Locul său este luat de „cartea-mașină“ (José Ortega y Gasset),³⁰ care stochează și memorizează enciclopedic (vom reveni și asupra acestui aspect, III, 4). Chiar dacă „memoria mecanică“ a cărții degenerază într-un anume sens (vechea obiecție a lui Platon împotriva scrierii se menține), procedeul său mecanic-utilitar învinge. El a fost impus definitiv de „pragmatismul uman general“. Mai ales în epoca actuală.

4. Sensurile trecute în revistă sunt dominate — și adesea chiar eliminate — de încă o accepție esențială a *cărții*: suma, totalitatea, ansamblul cărților (și orice altă formulă echivalentă) este sinonimă cu definiția însăși a literaturii. *Totalitatea cărților = totalitatea literaturii = literatura*. Literatura este deci indisociabilă de noțiunea (de fapt sinonimă) a cărții. Cu precizarea că dacă toate cărțile fac parte din literatură, unele sensuri particulare ale ideii de literatură nu se identifică total cu ideea de carte (de ex. cărțile de politică, teologie, științifice etc.). Suprapunerea integrală a celor două concepte are loc doar în sfera totalității (III, 1), a imprimatului tipografic. După cum am constatat anterior, și după cum vom vedea mai jos, în cazul *bibliotecii* și *bibliografiei* (III, 3, 4).

Cartea este deci simbolul și „locul“ privilegiat al literaturii. Ea este instituită și definită fundamental de carte și prin carte. Literatura este Cartea prin excelență. Unii critici „noi“ citează, în acest sens, o formulă „veche“ a lui A. Thibaudet: „Literatura se realizează (*s'accomplit*) în funcție de Carte“, pe marginea căreia se fac și unele glose.³¹ Majusculizarea, în tradiția lui Mallarmé, dovedește că este vorba mai ales de o esență inalterabilă, de adevărata bază (inclusiv ontologică) a literaturii. „Literatura devine deci Cartea, Cartea

integrală, nimic altceva decât Cartea" (Etiemble).³² Concepția cărții sacre, absolute, anticipase, de fapt, o astfel de concluzie. O religie fundamentalistă a cărții, precum Islamul, propagă și azi această definiție radicală. *Coranul* este singura Carte posibilă și tolerabilă.

Identificarea esențială dintre carte și literatură — nu numai admisă, dar și dominantă, mai ales în a doua jumătate a secolului — face ca toate atributele și întreaga dinamică a literaturii să se transfere asupra cărții (și invers). Există deci o „carte făcută” și una *à faire* (R. Barthes) sau *à venir* (M. Blanchot, referințe curente). Ceea ce echivalează cu a spune că literatura „se face” mereu, că este „deschisă” prin definiție. Ea are, cu un termen modern, o „programare” permanentă, poate malițios spus: incontinență. Dilatarea sa este ineputabilă, imprevizibilă și incontrolabilă. Nu pot exista două cărți identice, prin variația infinită a celor 25 de litere, idee centrală la J. L. Borges (*Ficciones*, 1956). Ceea ce duce (sau mai exact verifică) încă o concluzie veche și esențială: dacă Literatura este Cartea prin definiție (și invers), atunci Cartea constituie genul unic al Literaturii (celelalte genuri specializate prin tradiție, „canoane” etc. fiind, într-un sens, doar epifenomene). „Noua critică” validează și o astfel de concluzie.³³

Alte concepții tradiționale ale literaturii sunt transferate în același spirit totalizant ideii de carte (deși, la fel de bine, se poate susține și existența tendinței în sens invers). Există, desigur, *les belles lettres*, o „literatură frumoasă”, cum am văzut și în volumul anterior.³⁴ Deci și o „carte frumoasă” (*beau livre*, sensul fiind în același timp estetic și supra-estetic precum la Mallarmé-Valéry). Pasiunea și preocupările de *bibliophilie*, s-a vorbit chiar de o adevărată „eră bibliofilă”,³⁴ de frumusețe pur grafică, se înscriu în această sferă, chiar dacă la nivelul de jos, imediat perceptibil. Noțiunea dobândește, cum vom vedea pe parcurs, și alte sensuri mai „nobile”. Accepția creatoare, în planul realizării estetice, constituie în același timp și o ripostă dată concepției literaturii ca obiect de consum, de masă. Fideii literaturii „bine scrise”, de „elită” etc., se regroupează, defensiv-ostentativ, la polul opus. Ei refuză, în continuare „trivializarea” cărții de tip *drugstore* și chioșcuri de gară.

Unele mecanisme literare, scoase în evidență și studiate în același context, vin să confirme, pe de o parte, particularizarea infinită a cărții; pe de alta, interiorizarea întregului proces creator-literar. Literatura este constituită, în mod indis-

cutabil, dintr-un ansamblu de cărți individuale. Noțiunea acoperă atât zona capodoperelor strict nominalizate, cât și a pieselor ocazionale, „de circumstanță“. Dar un concept precum „cartea interioară“, la Proust, este ceva mai mult. Nu este numai cartea ce n-a fost încă scrisă, ci „cartea“ încă indescifrabilă, a „semnelor necunoscute“. Iar lectura sa echivalează, din partea autorului, în primul rând, cu un „act de creație“.³⁵ În același sens, se poate distinge și între noțiunea de „autor“, care inventează, „face“ efectiv literatură, și „povestea de autor“. Respectiv: literaturizarea și adaptarea literară a unei povestiri orale oarecare.³⁶ „Cartea de autor“, sinonimă cu Cartea propriu-zisă, se distinge prin „ton personal“, unitate organică“ și chiar „ambitie“. Concepție, evident, foarte clasică. Dar ea își păstrează întreg prestigiul în fața savanților științelor antichității.³⁷

Regimul cultural al cărții este ilustrat și teoretizat în același mod. Mai mult: el devine o preocupare intensă a poeziei moderne, care folosește și o terminologie corespunzătoare. Dacă literatura se face cu literatură, cartea se face cu cărți, în mod simetric și reciproc. Cărțile iau deci ca subiecte alte cărți, cărțile literaturii anterioare. Literatura reflectă în mod necesar cărțile precedente. După o lectură literară, gestul reflex este de a scrie, de a repeta, mental sau scris, textul citit.³⁸ O serie întreagă de procedee livrești de acest tip (citatul, aluzia, pastașa, parodia etc.) sunt de mult clasate și deci clasicizate. Alte procedee, de aceeași esență, sunt sau par mai „moderne“: montajul de citate, „colajul“. Inclusiv ceea ce A. Gide numește „mise en abyme“, reluare a vechiului „blason“ (1893)³⁹: imagine în imagine, teatru în teatru, carte în carte. Tema, studiată metodic,⁴⁰ introduce în limbajul poetologic încă un termen nou: *le récit spéculaire*, „oglindit“ în el însuși.⁴¹ Cu această metodă se poate imagina o „carte“ unicat, care include toate cărțile. Ea se compune și se recompune mereu, generație după generație, prin ea însăși, în serie infinită. Este, din nou, celebrul *Tlön Uqbar Orbis Tertius* al lui J. L. Borges. O astfel de intenție este atribuită de altfel și lui Dante (de Ph. Sollers).⁴² În același context poetologic, la ceea ce a fost numit *paratext* i se atribuie același scop ultim: *faire un livre*.⁴³

Există, bineînțeles și „cartea despre carte“, cartea care vorbește despre carte, *le Métalivre* (R. Barthes).⁴⁴ Situație esențială, exemplară, paradigmatică, pentru vocația cărții de a se transforma într-o altă carte, glosându-se neîncetat pe sine. Cartea poate constitui deci și o temă literară (precum

la H. Hesse, de pildă: *Das Büchlein*), o metaforă literară sau un obiect de „bibliofilie“, de această dată, și în sensul superior al lui M. Proust: colecționarea edițiilor originale, de pildă a romanelor care au produs primele impresii de lectură, „precum o rochie în care am văzut pentru prima dată o femeie“.⁴⁵ Intervine atunci, s-ar spune, un fenomen de stimulare a memoriei și chiar de „cristalizare“ (în accepția lui Stendhal, din *De l'amour*) a amintirilor grefate pe un număr de titluri, ediții, cărți iubite și rememorate.

5. Reflexia literară a secolului 20 recuperează și integrează toate aceste accepții pentru a ajunge la o ultimă concluzie „definitivă“: cartea concentrează și simbolizează, într-o formulă unică, toate problemele fundamentale ale literaturii. Din acest punct de vedere, întreaga teorie modernă a cărții, inclusiv în noua critică, nu reprezintă decât o lungă glosă și parafrază a „cărții unice“, adevărată obsesie la Mallarmé (proiect „editat“ abia în 1957).⁴⁶ Problematică, neterminată, imposibilă, o astfel de „carte“ utopică devine supremul ideal și termen ultim de referință al cărții-literatură. Că este vorba nu mai puțin de o aspirație absolută a spiritului literar modern o dovedesc și unele anticipări și confesiuni total independente de proiectul emblematic amintit.

O intuiție oarecum identică, despre „cartea esențială, singura carte adevărată“, care „există deja în fiecare dintre noi“, avea și M. Proust în *Le Temps retrouvé* (publicat în 1927). Scriitorul nu o inventează, ci doar o traduce.⁴⁷ Cartea devine, în acest sens, atemporală, anonimă, impersonală, fără „autor“ sau „emitter“. Argument în plus — dezvoltat tot în volumul următor — pentru teza „dispariției autorului“, propagată de adepții „morții literaturii“ și „antiliteraturii“ etc. În același timp, ea exprimă un mod de a fi, forma cea mai profundă și durabilă a existenței. Cartea ne definește într-un dublu sens: ca mod de a exista (în mod ontologic) și totodată de a fi ca scriitor. Ea singură dă impulsul de a scrie. În prima ipoteză: „Fără cărți, nu exist“ (Ch. Wolff).⁴⁷ În a doua: „Suntem o carte vie care ne deschide gustul nu de a începe să citim, ci să scriem (cărți)“ (G. Bachelard).⁴⁸

O astfel de carte este inevitabil și „unică“. Definiția nu este lipsită de primejdii, unele deosebit de grave, chiar catastrofale. Ea este sau poate fi „unică“, mai întâi în înțelesul de a fi irepetabilă. În al doilea rând, prin capacitatea sa de a concentra, în mod virtual, întreaga literatură posibilă. Carte unică — autor unic. Temă tipică la J. L. Borges. Mai mult: cartea unică, scrisă „în toate limbile“,⁴⁸ care ar include în

textul său și toate proiectele literare imaginabile. O carte imaginară ca totalitate a cărților imaginare. Mitul „Marii cărți“, ca totalitate de virtualități și fragmente, este deci perfect justificat.⁴⁹ Constituind esența însăși a literaturii, Cartea unică este dincolo (ne reamintim) și de toate genurile literare,⁵⁰ ca și de orice „scriitură“, de care este de fapt străină.⁵¹ Numai că „unicitatea“ poate fi și dogmatic-feroce, totalitară. Ea face nu numai inutile toate cărțile existente (*Coranul* legitimează arderea Bibliotecii din Alexandria), dar poate interzice pur și simplu orice altă carte. În China, după Revoluția culturală, *Little Red Book*⁵² a președintelui Mao devine cartea unică, singură admisă, impusă prin teroare la sute de milioane de chinezi, obligați la o grotescă relectură rituală cotidiană. Ravagiile sinistre ale unei astfel de „unicități“ nici nu mai trebuie demonstrate.

Aberație totală, dar într-un sens nu mai puțin inevitabilă. Gândirea utopică imaginase o astfel de soluție radicală încă din secolul 18: „Distrugeți toate bibliotecile din lume și nu păstrați decât un volum, luat la întâmplare, acest volum va fi capodopera spiritului uman“ (L. S. Mercier).⁵³ Se poate deci imagina un singur volum, deci o singură carte, care să concentreze, să rezume, să integreze totalitatea cărților existente. Și iată că aceași idee revine și în plin secol 20, și încă în mai multe variante: „A imagina (*contempler*) un principiu al tuturor operelor posibile“ (P. Valéry, în spiritul Mallarmé).⁵⁴ Ezra Pound evocă, la fel, întreaga tradiție extrem-orientală și antică a cărții-compendium, sub semnul lui *dichten* = *condensare*.⁵⁵ Ideea cărții-rezumant, care le comprimă pe toate, este vie și la J. L. Borges (*Biblioteca Babel*), M. Foucault, M. Blanchot etc. Și, în definitiv, toate proiectele moderne, chiar și de antologii de citate, de tipul *Grosses Zitatebuch* (1984), au la bază aceeași idee a esențializării și concentrării universalității literare într-un singur volum. Acest tip de gândire și tehnică enciclopedică, intens cultivată, tot în secolul 18, și chiar mai înainte,⁴⁹ cunoaște o mare dezvoltare și în secolul 20, după cum vom vedea mai jos (III, 5).

Cartea absolută devine, în felul acesta, profund mistică și profund laică în același timp. Un obiect de „teologie“ pozitivă și negativă. Cartea unică reprezintă suprema sacralizare și laicizare (I, 3, 4). Devine astfel posibilă o „mistică sau „religie“ a cărții în ambele sensuri. *Biblia* sau oricare alt *Mag-nus operus* constituie prototipul cărții perfecte, universale, totale, infinite. S-a și spus (și reafirmat de altfel) că „literatura este inepuizabilă pentru simplul motiv că o singură carte

există" (J. L. Borges).⁴¹⁰ Cartea absolută le exclude pe toate celelalte prin însuși faptul că ea este absolută. Deci unică, exclusivistă, intolerantă etc. Dar, totodată — deși se poate substitui tuturor cărților (și în felul acesta le poate face inutile, inexistente sau inimaginabile), — ea le poate face oricând posibile pe toate celelalte, deoarece le oferă un model exemplar. În felul acesta, le generează pe toate în serie infinită, conform unui arhetip. Această Carte exclude orice altă soluție în afară de cea pe care ea o propune. Ceea se echivalează cu paradoxul suprem al cărții și deci al literaturii. Cartea, ca proiect ideal absolut, irealizat și irealizabil, inaccesibil și perfect utopic, este însăși cartea ce se distruge, se neagă pe sine la nesfârșit. Este o formă pură absorbită într-o carte, care prin faptul că a fost scrisă, anulează însăși esența și forma pură și definitivă a cărții. *Le livre à venir* de M. Blanchot împreună cu *Ficciones* de J. L. Borges oferă cele mai bune pagini pe această temă-limită, reluată adesea în mod epigonic. Dar nu altul este, de fapt, însuși mecanismul și destinul cărții și al literaturii: de a ne surprinde și totodată de a nu ne rezerva surprize.

6. De reținut, în aceeași ordine de idei, este și faptul că teoria cărții, mai ales în a doua jumătate a secolului 20, se confundă și cu unele aspecte esențiale ale *lecturii*. Teoria sa cunoaște, cum bine știm, o mare dezvoltare în această perioadă și rezultatul este suprapunerea și, într-un anume sens, chiar identificarea celor două noțiuni: *cartea* nu există în planul spiritului decât prin *lectură*. Ea se identifică cu actul lecturii. Tendința este chiar de a proclama supremația lecturii, transformată într-un adevărat mit al epocii. În ultimă analiză, lectura instituie și „absoarbe“, în același timp, literatura, cartea și critica. Peste tot se descoperă acte de „lectură“. Chiar dacă este vorba, de fapt, doar de lectura-tip, esențială, care face posibilă „cartea“ prin excelență. Ea este prin definiție locul, situația simbolică a lecturii și, prin extensiune, a existenței însăși a literaturii. Este una din concluziile esențiale la care ajunge ceea ce s-a numit, tot în această perioadă, *Rhétorique de la lecture* (Michel Charles, 1977).

Câteva tipuri particulare de lectură sunt definite în același mod, în funcție de existența cărții. Dacă ea constituie în primul rând, un obiect tipografic, atunci cea mai specifică lectură este cea literală, mai precis: „lectură materială tipoliterală a cărții“.⁷⁵ De la acest nivel elementar ar trebui deci să plece, în mod logic-sistematic, întreaga teorie modernă a

lecturii. Ceea ce, în treacăt fie spus, nu este deloc cazul. Foarte curentă este, în schimb, ceea ce — cu o formulă germană — se numește *Buchkritik*. Este mai mult decât tradiționala „critică a cărților” sub formă de recenzii, foiletoane, note critice, rezumate, cu sens publicistic precis. Ea pune și probleme precise de „comunicare”, constatându-se, în sistemul publicistic modern, o mare „prăpastie” (*Kluft*) între elita intelectuală, cultura populară și numita *Buchkritik*. Aceasta din urmă s-ar dori o punte de legătură între „presă” și „carte”.⁵⁷

Existența cărții, într-una din definițiile sale, este implicată și în alte tipuri de lectură. Despre toate relațiile cartelelectură există încă de la începutul secolului, în spirit istorico-literar pozitivist, o vastă documentare (Albert Cim, *Le livre*, (1905—1908, 5 volume). Câteva accepții sunt destinate unei mari cariere: lectura selectivă, dirijată, arta de a „alege cărți”, în vederea lecturii așa-zicând canonice, este foarte strâns asociată problemelor „bibliotecii ideale”, despre care vom vorbi în capitolul următor. O formulă radicală poate fi însă de pe acum reținută: „Trebuie să foiletăm toate cărțile și să nu citim decât una sau două” (J. Renard).⁵⁸ Abuzul de cărți produce abuzul de lectură, la fel de păgubitor. De unde o disociere radicală între lectura documentară, specializată, și ea foarte selectivă, și cea formativă. Aceasta din urmă, orientată de afinități stricte, unele extrem de exclusiviste, este și cea mai selectivă dintre toate.

Aspectul material al cărții inspiră, la rândul său, și o lectură „idolatră” a cărții, sub forma „bibliofiliei”. Dincolo de aspectul de „colecție”, de care am amintit, ea atrage și pe M. Proust, atât în ipostaza de romancier cât și de critic.⁵⁹ Este evocată și la colocviile de critică, precum cel de la Cérisy-la-Salle (1966). Se recunoaște, destul de curent, că și rezultatul actului critic este, în mod evident, tot o carte.⁶⁰ De unde, asocierea și implicația reciprocă, permanentă dintre lectorul ideal, total, cartea totală și critica totală.⁶¹ Este punctul terminus al traiectului ideal al lecturii. În sfârșit, aceleași zone îi aparține și dialogul (mut) între carte și cititor. Este o supraviețuire (sau revenire) tardivă a lecturii orale (procesul se observă bine la modernul J. Derrida).⁶² La fel, ipoteza cărții ce-se-citește-pe sine, pe măsură ce se scrie. Dacă orice carte presupune și o auto-lectură, ca element intrinsec al structurii și elaborării sale, această ipoteză încetează a mai fi paradoxală. „O carte care, într-un anume mod, s-ar com-

pune citindu-se pe sine" (J. Ricardou)⁶³ poate fi deci efectiv imaginată.

7. Aceste sensuri dominante, enumerate, ale cărții, solide și bine articulate, tind totuși să fie dislocate și înlocuite cu altele, în zone întinse ale culturii scrise occidentale. Secolul 20, îndeosebi în a doua jumătate, cunoaște și acest proces. Cultura epocii poate să-și modifice, în mod fundamental, mijloacele clasice de expresie, prin neașteptate și enorme progrese tehnice. Cartea, în forma și sensul său tradițional, tinde să-și piardă poziția privilegiată și să fie chiar contestată. Ceea ce s-a numit de către Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man* (1962) pare să intre într-o serioasă eclipsă. Tiparul este concurat și adesea substituit de noile *media* electronice, de difuziune mondială, de masă. „Literatura în epoca electronică“, echivalentă după unii cu a treia revoluție industrială,⁶⁴ modifică în mod radical întreaga modalitate tehnică tradițională a cărții, supusă unei concurențe tehnologice acerbe. Noile „cărți“ sunt difuzate în „casete“ (*le livre parlant*), fapt care ne întoarce — printr-o imensă rotire a spiralei — la vechiul statut al cărții, respectiv al literaturii orale (I, 2), „video-casete“ („video-grame“), „micro-ediii“, „micro-filme“ și alte forme electronice ale „cărții de buzunar“ (celebra *livre de poche*, *libro de bolsillo*, încă o formulă tipică a epocii). Fără îndoială, toate aceste „cărți“ — ce nu mai sunt „cărți“ în înțelesul clasic — constituie tot atâtea forme ale cărții-obiect, de care am amintit mai sus. De reținut, în sfârșit, la acest capitol, că ideea de literatură se îmbogățește cu încă o expresie: *littérature grise*. Este vorba de „literatura“ (și cartea) difuzate în afara circuitului editorial, prin fotocopii, destinate exclusiv documentării și cercetării.⁶⁵ Formă de înregistrare și difuzare cu totul curentă, xerox-copiere, fără de care investigația științifică actuală este de neconceput.

Evident, „civilizația cărții“, înlocuită tot mai mult cu „civilizația înregistrării“, produce o adevărată „criză a cărții“. Unii se grăbesc chiar să proclame „moartea cărții“. Vom reveni, pe larg, și asupra acestei teme — devenită tot mai mult un adevărat slogan publicistic senzaționalist — când vom trece în revistă (în volumul următor) accepțiile *antiliteraturii* actuale. Alarmă prematură și nejustificată, în esență, după cum vom vedea, chiar dacă tehnica modernă demonstrează că suportul tipografic al cărții nu mai este, în toate împrejurările, nici indispensabil, nici de neînlocuit. Faptul că apar, în continuare, cărți tipărite dovedește, totuși, între altele, și

caracterul de modă culturală al așa-zisei „morți a galaxiei Gutenberg“. Este, de fapt, o pseudo-moarte, deoarece relația pur existențială a lecturii și relecturii cărții nu poate fi înlocuită efectiv, și mai ales în toate situațiile, prin nici un fel de procedee mecanice. Este semnificativ că o carte precum *Rereading* de Matei Călinescu (1993), despre relectură, analizată în toate mecanismele sale psihologice profunde, pleacă și se întoarce cu regularitate doar la cartea tipografică. De unde și caracterul pur retoric al întrebării: ce se va întâmpla *După carte?* (G. Steiner), pusă în cadrul unei dezbateri de evidentă „actualitate“, consacrată *Cărții* (*Le Débat*, 22, noiembrie 1982).

Echivalent și sinonim al *literaturii*, *cartea* preia și în secolul 20 — și poate mai mult decât în alte etape terminologice — și întregul conținut *heteronomic* al literaturii. Această dimensiune devine, îndeosebi în perioada actuală, enormă. Sub multe aspecte, ea este chiar predominantă.⁴¹¹ Ceea ce face ca ideea de carte să fie asociată și celor mai curente definiții ale literaturii din perspectivă sociologică, ideologică și, mai ales, economică. Doar unele accente și accepții se modifică prin modernizare și sincronizare.

Cartea, ca instrument pedagogic, tradițional, esențial, devine, de pildă, în perspectiva ideologiei UNESCO, instrumentul de „alfabetizare“ prin excelență, extins la scară mondială. Este ceea ce unii „experți“ internaționali numesc, precum R. Escarpit, *La Révolution du livre* (1965). Același „expert“, activ și în domeniul „comunicațiilor de masă“, consideră cartea un mijloc particular de „comunicare“ („cartea este o mașină de difuzare a cuvântului“). Formula-cadru este *La littérature en tant que communication*.⁶⁶ Despre „comunicații“, inclusiv literare, există o masă considerabilă de referințe. Ele uită însă adesea (precum s-a mai observat, de altfel), că scriitorul, dar și editorul și difuzorul, nu sunt totuși simpli ingineri sau tehnicieni de „transmisiuni“ și „comunicații“. Literatura transmite, în felul său, „mesaje“, „semnale“, „informații“ etc. Este adevărat. Dar nu numai. Și mai ales rămâne îndoielnic faptul că aportul său ideologic poate fi riguros „codificat“. Din care cauză sunt preferate în continuare definițiile mai curând empirice, în limbaj tradițional, ale cărții văzută ca instrument „democratic“. S-a și spus, de altfel, că societatea democratică modernă este o „fiică a cărții“ (José Ortega y Gasset). Sensurile sunt multiple: educative, stabilizatoare, conservatoare ori polemice, de „contestare“ (noțiune frecventă în a doua jumătate a secolului). Inclusiv ca „ghid

de civilizație“ sau simplu document ori model de „mentalitate colectivă“. Astfel de definiții sunt numeroase și bine instalate în zona vastă a locurilor comune.

Tot mai răspândită dar, cel puțin deocamdată, greu de asimilat de către spiritul tradițional, în special în est (chiar și atunci când „economia de piață“ începe să se impună, după prăbușirea regimurilor comuniste) este, în sfârșit, considerarea cărții ca *obiect economic, comercial, marfă*. Multor esteți de modă veche, ideea cărții „obiect comercial“ li se pare încă o erezie, chiar o blasfemie. Și totuși, așa cum o demonstrat, mai ales, Școala de la Frankfurt, încă la mijlocul anilor '50, și mai înainte, cartea este și un produs industrial, deoarece în cadrul „industriei culturale“ există în mod incontestabil și o „industrie a cărții“. Iar producerea sa materială presupune capital, tehnică, muncă, în vederea obținerii unui profit. Apărarea intereselor tipografilor este, la rândul său, asigurată de ceea ce, în Franța, se numește *Syndicat du livre*. Rezultatul nu poate fi decât recunoașterea ideii de „carte-marfă“. Altfel spus, „marfă sub formă de carte“ (expresii curente, acceptate și folosite chiar și de actori fără preocupări economice).⁶⁷

Există deci, în mod incontestabil, și o „economie a cărții“, o „piață a cărții“ (*The Book Market*),⁶⁸ deci o carte ca „obiect de consum de masă“. Aceste noțiuni sfârșesc prin a fi folosite pe scară largă, omologate și atent studiate, mai ales în ultima jumătate a secolului. Valoarea literară este deci dublată și în orice caz asociată „valorii comerciale“ a cărții. Iar aceasta din urmă tinde să se impună ca un concept foarte legitim. Faptul că unii critici stângiști occidentali, diletanți în domeniul ideologic, declară (1971) „cartea de consum“, „cartea capitalistă“ a „societății capitaliste“ drept „forma cea mai abjectă a cărții“ (R. Barthes),⁶⁹ — în treacăt fie spus o enormitate — nu schimbă cu nimic această realitate. Cât privește ideea de „recepție literară“,⁷⁰ ea nu are numai un sens pur literar, ci și economic. „Succes“ înseamnă și (sau mai ales) succes de librărie, editură, vânzare, public etc. Privind mult în urmă, observăm, în concluzie, că ideea de *carte* parcurge, în secolul 20, o etapă de mare plenitudine, agitată, adesea precipitată și surprinzătoare, dar și de totală demistificare. Semn de „agonie“ după unii, și, totodată, oricât de paradoxal s-ar părea, de evidentă vitalitate.

Nu mai poate constitui nici o surpriză: mai toate aceste accepții ale *cărții* se regăsesc și în cultura română, într-o

proporție oarecare, în aceeași perioadă. Intervine eternul sincronism al cercetării istorice, reflexiei literare și universalității terminologiei. Există, de fapt, un fond comun al conștiinței literare europene, care se manifestă, în proporții variabile, peste tot. În astfel de situații, nici nu se mai poate vorbi propriu-zis de „influențe“, ci doar de redescoperirea spontană a unor probleme și definiții tipice, invariante.

Astfel, preocupările sistematice de istorie literară, cu bună tradiție la noi, duc în mod inevitabil, și la studii despre istoria cărții românești. N. Iorga, și în acest domeniu, un nume de mare referință. Este urmat de cercetători din generația următoare, cu lucrări de sinteză și lexicografie de evidentă utilitate (M. Tomescu, Dan Simonescu etc.).⁷¹ Încă la începutul secolului trecut, D. Golescu, în *Însemnare a călătorii mele*, avea — s-ar spune — primele emoții „bibliofile“ românești, uimit de raritățile *Bibliotecii de Stat* din München. La un stadiu mult superior, tema este reluată de același N. Iorga, prin studii despre *L'ornementation du vieux livre roumain* (1925), *Miniaturile românești* (1933) și altele. Despre „bibliofilie“ scrie, în spirit estetic, N. Davidescu, tot în primele decenii.⁷² Nimic notabil, de fapt, în acest domeniu, până la apariția noilor concepte, începând din deceniul șapte. Din această perioadă se va vorbi și la noi despre civilizația cărții, civilizația imaginii“, „amurgul *Galaxiei Gutenberg*“ și alte asemenea teme de mare actualitate publicistică. Bineînțeles, nu poate fi încă vorba de nici un fel de originalitate.

În aceeași situație se află și o întreagă terminologie a cărții, folosită în diferite contexte. „Ideile care sunt emise în cărți“ sunt creatoare de istorie. Din această perspectivă, tot N. Iorga scrie din abundență despre *Cărți reprezentative în viața omenirii* (1916, 1924). În ambianța mistico-totalitară de extremă dreaptă a anilor '30 se va elogia delirant *Cartea Căpitanilor* (E. Bernea, 1937), „cartea sfântă“, i.e. „*Cartea Căpitanului*“ etc.⁷³ O conferință — serioasă — despre *Biblia Românească* de Gala Galaction datează din 1943.⁷⁴ Idei despre mesianismul cărții, ca instrument de mutație istorică, pot fi întâlnite, fugitiv, și la L. Blaga.

Intervine o lungă și grea eclipsă, în care „cartea unică“, singura formă oficială, admisă, este doar cea „marxistă“, apoi „ceaușistă“. Cu atât mai remarcabile sunt în epocă încercările, chiar dacă foarte puține, de a salva măcar unele din sensurile fundamentale ale cărții (de ex. N. Manolescu, *Sadoveanu sau utopia cărții*, 1976; o „carte a cărților“ sugerează și Tudor Vianu în *Dicționar de maxime comentat*, 1962, unde există

și un substanțial capitol despre *Carte*). Se scoate în evidență și faptul că E. Lovinescu scrie în realitate o singură carte, o „carte unică“, „arhetip“, prin rescrierea și condensarea „revizuirilor“ critice anterioare (M. Papahagi, *Critica de atelier*, 1983). În *Epistolar-ul de la Păltiniș* (1987), se vorbește până și de „cartea vieții“ etc. Alții au noțiunea „cărții ideale“, dar fără aprofundarea ideii.

Ea nu lipsește, totuși, și cu rezultate, unele remarcabile, deși în afara atenției criticii curente. Tema literară a cărții, a cărții ca subiect de „literatură“, constituie, în primul rând, o preocupare de istorie literară: *Mitul cărții în literatura română* (N. Georgescu-Tistu, 1957).⁷⁵ Ea duce și la o notabilă antologie, amintită: *Cântare cărții. Scriitori români despre carte* (1967), utilă pentru studiul asimilării românești în adâncime a temei noastre. O grilă „invariantă“ a acestui *topos* se lasă de pe acum întrevăzută.

Câteva lucrări de sinteză pun bazele unui început de reflexie personală despre carte. Cea dintâi, complet obscură, uitată, este *Cartea despre carte sau Eflorescența spirituală* de Eugeniu Speranția (1984). „Eroarea“ sa constă în faptul că sub o etichetă unică sunt discutate și sensurile tehnice și ideale și definițiile cărții perfecte, „desăvârșite“ și problemele psihologice ale construcției cărții și multe altele, într-o demonstrație foarte difuză și într-un limbaj depășit. Mai speculativă și cu ecouri călinesciene evidente este concepția cărții la Radu Petrescu, în *Meteorologia lecturii* (1982). Am sărit dintr-o dată în zona „eseului“ foarte personal, de fapt autodidact, lipsit de o solidă infrastructură. Ea este absentă și la Dan Pavel, în *Bibliopolis. Eseu asupra metamorfozelor cărții* (1990), dar cu alte rezultate, remarcabile. Este vorba, cel puțin deocamdată, de cea mai bună „carte despre carte“ românească. De n-ar fi decât datorită împrejurării că autorul intuiește cu precizie o serie de accepții clasice ale cărții, bine atestate filologic, chiar dacă fără o pregătire specială în acest domeniu. Ceea ce dovedește că ideea de *carte* are, efectiv, variantele sale, pe care orice reflexie serioasă, erudită sau nu, le descoperă și le scoate inevitabil în evidență. Sunt evocate toate atitudinile tipice față de carte, verificate în cetatea imaginară, utopică, a cărții, printr-o pseudo-glosă la cartea XXI a *Bibliotecii istorice* a lui Diodor din Sicilia, care în realitate nici... nu există. Eséul *Despre carte* de G. Liiceanu concentrează, în spirit de sinteză, mai toate problemele esențiale: fenomenologia cărții, cartea obiect/corp spiritual, ideea de operă, creație, „cartea tuturor“, „oamenii de carte“

etc. O bună introducere în materie.⁷⁶ Noțiunea „cărții ideale” niciodată completă o are cu claritate și Sorin Antohi în *Civitas imaginális* (1994). Este un spirit cultivat și personal, o adevărată speranță a criticii ideologice și a istoriei ideilor în cultura română actuală.

Noile definiții ale cărții pătrund cu greutate, îndeosebi prin autori ce au venit în contact direct cu realitățile contemporane. Despre cartea „obiect” și „marfă de serie ca oricare alta” scriam și noi înșine, încă din 1984, într-un jurnal de călătorie.⁷⁷ Și unii scriitori din exil știu, prin proprie experiență, că orice „carte de literatură e și ea o marfă” (D. Tepeș). De acest mare adevăr se lovesc și noii editori români. Ei sunt tot mai convinși că *Trebuie schimbat modul de percepție al cărții în România* (T. Kleininger, 1995).⁷⁸ Nici „cartea obiect” (grafic, plastic) nu trece de pragul simplei curiozități.⁷⁹ G. Liiceanu face încă o dată excepție: „Cartea obiect”, distinctă de „funcția spirituală a cărții”.⁸⁰

În rest, formule exacte și comune („prietenele noastre cărțile”), cartea „polivalentă”, „impersonală”, „monologică”, „neterminată” niciodată etc. Să nu uităm nici că *Parisul e o carte* de N. Balotă (1994), titlu calchiat cu dezinvoltură după versiunea franceză („Paris est une fête”) a lui A. *Moveable Feast* de E. Hemingway (1964). Cărțile se fac, într-adevăr cu alte cărți în față. Ele sunt fenomene tipice de lectură.⁸¹ O formulă exactă și la N. Manolescu: *Cărțile au suflet* (1995). „Sufletul” pe care criticul îl insuflă cărților prin lectură. Operație de altfel mutuală: „Cărțile au fost viața mea”. Schimb reciproc de servicii. *Biografia* noastră, în sfârșit, tinde să absoarbă și să „anuleze”, la limită, „toate” cărțile românești de acest gen, pe care le face... inutile. Paradox și... nu prea, totuși.

3. BIBLIOTECA

Strâns asociată ideii de *carte* și definită adesea în aceleași contexte socio-culturale, este, în secolul 20, și ideea de *bibliotecă*. Și în acest caz — ca și în al celorlalte noțiuni conexe — ne aflăm în ultima fază a unei vechi accepții a ideii de *literatură*. Toate definițiile clasice echivalente *bibliotecii* (respectiv ale *literaturii*) se păstrează. Mai mult: ele revin cu insistență. Sunt reluate, uneori rafinate și dezvoltate, totdeauna însă în cadrul unor invariante. De o adevărată inventivitate și „originalitate” nu se poate vorbi, în această epocă, de fapt, decât în zona literaturii de ficțiune *despre* bibliotecă.

1. Biblioteca este, în primul rând, prin origine și destinație, spațiul și locul conservării documentelor (respectiv al „operelor“ de orice categorie) *scrise și orale*. Prin extrapolare, ca și în cazul „literaturii orale“ (după cum am văzut, I, 2), se va vorbi, de către folcloriști și critici ai literaturii orale, și de existența „bibliotecii orale“ (*oral libraries*), care salvează „marele tezaur“ al oralității.¹ Sunt barzii cu memorie fabuloasă din toate culturile prealfabetice. O imagine este reluată adesea, în diferite variante: „Fiecare bătrân (african) care moare este o bibliotecă (vie) care arde (dispare)“. (Amadu Hampadé Ba, Mali).²

Cu adevărat proprie, în sensul cel mai literar al cuvântului, este accepția „bibliotecii scrise“. Respectiv, „biblioteca literaturii“ (*library literature*), noțiune bine consolidată, cum știm, încă din antichitate.³ Depozit specializat, esențial și simbolic al „literaturii scrise“, biblioteca este, în același timp, și depozitul cultural prin excelență. Noțiunea are și o valoare emblematică. Iar aceasta se confundă cu depozitul culturii scrise. Ceea ce, în întreaga civilizație a scrisului, vestică și estică, reprezintă o situație obiectivă, istorică. Biblioteca este „imaginea culturii“⁴: stocată, conservată, printr-o anume formă de organizare, care face posibilă folosirea sa. La acest prim nivel — elementar, dar esențial — două aspecte revin constant și cu insistență. Ele sunt riguros definitorii pentru definiția de bază a *bibliotecii*:

a. Cartea este un instrument de conservare al ideilor. Biblioteca, respectiv suma cărților, este la rândul său instrumentul „conservării tuturor ideilor“. Prin extensiune, a *literaturii*. Selecția se impune, în mod necesar, doar într-o fază ulterioară. Gestul „bibliotecar“ inițial, care instituie și fundează, chiar și în sens ontologic, *biblioteca*, este de a strânge, colecționa și conserva „tot“. Toate scrierile, de orice tip, indiferent de valoarea și semnificația lor. Respectiv, întreaga literatură. Este actul defensiv esențial al culturii: de a se apăra în acest mod de uitare, pierdere, risipire, distrugere. Gest reflex, spontan, primordial. Spirite ilustre ca José Ortega y Gasset (*Misión del bibliotecario*)⁵ sau T. Mann (*Die Bibliothek*)⁶ subliniază și dezvoltă tocmai această idee centrală de „totalitate“ și „sumă“ a „comorii spirituale“ (= „literare“) a umanității. Ea cuprinde spațiul integral al literaturii. Este însuși „simbolul spațialității literaturii“, „întreaga literatură prezentată“ (în desfășurarea sa istorică), conservată, expusă, citită. În felul acesta, ea devine prezentă, contemporană cu

sine însăși, în totalitatea sa, „ce poate fi parcursă, reversibilă, vertiginoasă, secret infinită“. Într-o definiție oarecum pretențioasă (tipică de altfel stilului „noii critici“, în speță la G. Genette),⁷ ideea totalității, integralității, acumulării infinite și, în același timp, permanent accesibilă a *bibliotecii*, este bine surprinsă.

b. Conservarea este în același timp profund tradiționalistă. Operația are și o dimensiune esențială de ordin cultural-tradițional. Biblioteca face posibilă memorizarea și transmiterea culturii, altfel spus „eternitatea“ sa. Sau, cu o formulă a lui O. Paz: „Nemurirea literaturii este abstractă și ea se numește bibliotecă“^{A1} Cartea păstrată efectiv, într-un raft, de sute și sute și, teoretic vorbind, chiar mii de ani, este ilustrarea cea mai concret posibilă a permanenței și perenității culturii. Actul revoluționar, anticultural, fundamental — și, dacă se preferă, „avangardist“ — este atentatul și distragerea integrală a „bibliotecii“. De orice tip și din orice țară. Cu orice motivație sau sub orice pretexte, religioase, ideologice ori altfel. „Epurarea“ totalitară a bibliotecilor, constituirea „fondurilor secrete“, interzicerea consultării lor etc., frecventă în secolul 20, specifică fascismului și mai ales comunismului, reprezintă tot atâtea lovituri mortale date formației și deci existenței, în timp, a culturii. „Politica“ bibliotecilor a fost sau poate fi efectiv subordonată „ministerului adevărului“ orwelian.

2. Biblioteca nu constituie numai o „colecție“ de cărți, de diferite dimensiuni, fără organizare și diferențiere. Această necesitate, tot mai imperioasă, devine evidentă încă din antichitate, mai precis din perioada alexandrină. În mod firesc, o vom regăsi, din plin, și în concepția modernă despre bibliotecă. Apar regulamente și dispoziții de „ordine interioară“ tot mai precise, pe care José Ortega y Gasset, în textul de bază amintit, le denumește „birocratie“. Este evident că orice „bibliotecă“ presupune ordinea sa administrativă, specializată, strict funcțională. Ea are două aspecte esențiale:

a. În cazul bibliotecilor publice — și în secolul 20 este vorba aproape exclusiv de „biblioteci publice“ — se continuă acțiunea de organizare, clasificare și reglementare a utilizării sale. Ea atinge mai ales în zonă americană facilități de documentare și accesibilitate greu imaginabile în bibliotecile învechite, în general, de pe continent. Cine a lucrat, de pildă, în celebra *Bibliotecă Națională* de la Paris, rămasă la un nivel aproape artizanal (deși depozitul său de cărți este enorm și de o imensă valoare), știe că nu este vorba de nici

o exagerare. Despre obstacolele și dificultățile bibliotecilor actuale vorbește, în spirit ironic-umoristic, și U. Eco într-o conferință portugheză.^{A2} Tot aici, o spirituală formulă: „civilizația xerox“. Simptomatic este și faptul că atât această veche bibliotecă pariziană cât și cea londoneză (nu mai puțin celebra *British Library*, de la *British Museum*) sunt „mutate“ în perioada actuală în clădiri noi, moderne, care înlocuiesc vechile localuri construite și organizate la nivelul concepției și necesităților secolului 19. Este dovedită, încă o dată, și în acest mod, existența relației foarte strânse dintre locul „public“ al cărții și al bibliotecii în fiecare perioadă istorică.

Se recunoaște, în general, existența a trei categorii de biblioteci (în terminologie germană: *Wissenschaftlicher Bibliotheken*, *Öffentliche Bibliotheken* și *Spezialbibliotheken*, științifice, publice, specializate,⁸ fiecare cu regulamentul și „filozofia“ sa de funcționare. Aceste categorii sunt, în general, înregistrate și de dicționarele de termeni literari (de ex. Gero von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur* (1935, 1989, s.v.).

b. Mult mai însemnat — și cu implicații directe asupra ideii de literatură — este principiul selecției, strâns asociat organizării oricărei biblioteci. Totalitatea, depozitul, suma cărților nu este utilizabilă decât în mod selectiv. Nu poți „citi“ toate cărțile; nu este necesar să citești „toate“ cărțile; nu trebuie să citești „toate“ cărțile este triplul cuvânt de ordine al secolului 20. Doar că selecția are, în această perioadă, o dublă motivație.

Cea dintâi, foarte curentă, este de ordin strict personal-practic. Unii dintre noi își alcătuiesc o bibliotecă personală, de uz și prin metode proprii, corespunzătoare doar necesităților imediate sau de perspectivă. De studiu, în primul rând, dar și de *Ce vice impuni, la lecture*, în sensul superior al lui Valéry Larbaud (1936). Spiritul tehnicizat, apoi „informatizat“ al epocii, oferă instrucțiuni precise pentru construirea unei astfel de *Handbibliothek* personale, de ordin științific.⁹ Cealaltă, de tip „delectabil“ (în sensul nobil al acestei noțiuni), este rezultatul capriciilor, hazardului, activităților editoriale și posibilităților de achiziție, totdeauna extrem de variabile, ale colecționarilor de cărți.

Capital rămâne principiul selecției critice, intrinsec ideii de „bibliotecă“. El este constant descoperit și reafirmat, din antichitate și până azi. Sensul său devine, cum am văzut, în secolul 18, tot mai „filozofic“,¹⁰ bazat pe criterii universale, deci obiective, deci imperative. Este ceea ce observăm și în textele cele mai filozofice scrise pe această temă și în seco-

lul 20. Ele reiau, sistematizează și generalizează, cu distincție de gândire și stil, atât tema „cărții“, cât și a „bibliotecii“. Cel dintâi este al lui Miguel de Unamuno: *Como se debe formar una biblioteca* (1912).¹¹ O apologie a „catalogului“ specializat, respectiv al selecției critice în sens clasic, și o respingere categorică a „bibliomaniei“ și a cititorului frivol, diletant.

Cel de al doilea-trebuie amintit mereu, deoarece reprezintă un text-pivot și o stea polară în materie, *Misión del bibliotecario* (1935) de José Ortega y Gasset — asimilează necesitatea selecției cu o „adevărată poliție a cărții“. Cartea abuzivă, coplesitoare, imperioasă devine, în epoca modernă, mai ales, un adevărat „pericol“. El poate fi combătut prin trei modalități, respectiv idei: a. denunțarea excesului de „cărți de prisos“ (*demasiados*); b. introducerea selecției, în scopul reducerii numărului „cărților inutile și nocive“, inclusiv prin organizarea și producția editorială; c. afirmarea necesității „filtrului“ cărților, introdus de către „medicul igienist“ al lecturilor. Este rolul bibliotecarului-critic (sau invers), personajul-cheie al acestui proces fundamental cultural. Ideea de selecție, valoare, ierarhizare și implicit de eliminare și chiar de „interdicție“ (în sensul verdictului critic *ne pas lire*) revine nu o dată, în diferite texte și contexte. Inclusiv în perspectiva speculațiilor despre *Le livre à venir* de M. Blanchot (1959).¹²

Această situație, evident topică, asimilează, din nou, acțiunea bibliotecarului, în perspectivă istorică și ideală, cu activitatea și deci cu definiția criticului și istoricului literar. Toate aceste probleme sunt puse, de fapt, în forme embrionare, încă de la apariția ideii de bibliotecă organizată. Ceea ce face ca vechea tradiție alexandrină, nu numai să se păstreze, dar și să se amplifice. Originea „bibliotecară“ a criticii și istoriei literare se bucură de altfel și în perioada actuală de o largă recunoaștere.¹³ „Sociologia literaturii“, cantitativă, a lui R. Escarpit, aduce și ea argumente pentru aceeași concluzie. Ea este bine consolidată.

3. Ideea de selecție duce, în mod inevitabil — cu momentul cunoscut de afirmare intensă și radicală a secolului 18 — la teoria „bibliotecii ideale“. Construcție logică, utopică și mitică în același timp. Ea este reluată cu mare intensitate și în secolul 20, sub forma teoriei și practicii *canonului literar*. Studiat istoric și tipologic, definit, apărat și contestat cu energie, canonul literar reprezintă contribuția cea mai caracteristică și originală a epocii la reafirmarea ideii de „bibliotecă

ideală. „Legitimarea sa explică și ilustrează, direct sau indirect, întreaga mentalitate literară a epocii.

Din acest punct de vedere, ea este mult mai puțin „modernă” decât s-ar crede. Ideea de canon este prin definiție conservatoare, restrictivă, tradiționalistă. Studiile istorice ale epocii (cu un nume de referință: E. R. Curtius)¹⁴ demonstrează, convingător, vechile, istoric-tradiționalele origini ale canonului bisericii creștine, culturii medievale, clasicismului european. Listele strict preferențiale (cărți „aprobate”, recomandate ca „exemplare”, modele de urmat, de studiat etc.) aparțin unui sistem predominant ideologic, închis, normativ, restrictiv și oficializat, prin adoptare autoritară de către instituția religioasă, didactică sau academică a fiecărei epoci. „Canon” și „cultură oficială” devin în mod esențial noțiuni sinonime. Prin cărțile proclamate „canonice”, o comunitate își definește imaginea spirituală, respectiv sistemul de valori exemplare: „Literatura este un canon, formată din opere ale limbajului prin care o comunitate se definește pe sine de-a lungul istoriei.”¹⁵ Altfel spus: definiția sa ideală, normativă, a cărei consolidare prin acte de repetiție și imitație devine tradiție. Conținutul canonului critic este dat de „cercul de valori culturale pe care le moștenim și la care ne dăm adeziunea.”¹⁶ În ultimă analiză, canonul — respectiv canonul-bibliotecă — determină și definește „semnificațiile culturii și civilizației”¹⁷ în conștiința fiecărei epoci. Este steaua polară a unei culturi, reperul său fundamentul de orientare spirituală.

Această mentalitate selectivă și exemplară îmbracă toate formele caracteristice epocii. La nivelul anchetelor literare specializate, întrebarea tipică — adresată scriitorilor, savanților, personalităților celebre — este lista celor „zece cărți luate pe o insulă pustie”. I-a fost pusă și lui A. Gide (1946),¹⁸ Einstein etc. Listele preferențiale diferă enorm, dar principiul rămâne mereu același. Când este preluat de criticii profesioniști sau de profesori — obligați profesional să dea astfel de „indicații prețioase” — el conduce la liste precise de „cărți mari”, recunoscute și recomandate ca atare: „A ordona o bibliotecă este o metodă tăcută de a exercita arta criticii” (J. L. Borges).¹⁹ În interpretarea anglo-saxonă, mai ales, selecția are un caracter utilitar, practic, imediat. Îl regăsim și la celebrități (ca W. Woolf sau, mai înainte, Arnold Bennett),¹⁹ ca și la universitari obscuri (*A List of the Great Books*, 1940).²⁰ Concepție larg răspândită, tot mai fisurată de tensiunea internă tipică epocii: bibliotecă „închisă”, „universală”, „cano-

nică"/„apocrifă“.²¹ Este rezultatul presiunii enorme, specifică mai ales lumii occidentale moderne, dominată de publicul cititor. El reprezintă în același timp o realitate culturală, dar tot mai mult editorială și comercială. Din această perspectivă, *canonul literar* primește conotații noi, predominant publicitare și economice.

Pe de o parte, ideea de selecție se păstrează. Pe de altă, este determinată, condiționată, în orice caz, de orientarea publicului cititor surprinsă prin sondaje și anchete. Ideea „clubului privat“, în genul lui *London Library* din secolul trecut (1841), cu abonați în număr restrâns, apare ca tot mai elitistă. Marea presă literară urmărește, în primul rând, clasamentele statistice stabilite pe mase largi de cititori (chiar dacă orientate prin reclame de diferite tipuri), în baza cărora se pot trage concluzii destul de precise de politică editorială. Cel puțin două anchete franceze de acest tip sunt bine cunoscute²²: *Pour une bibliothèque idéale*, enguête présentée par Raymond Queneau (1956) și Bernard Pivot, *La bibliothèque idéale* (1988, refăcută în 1992). Oricât de personale și dezinvolve ar fi aceste propuneri de „biblioteci ideale“,²³ principiul de bază rămâne unul și același: listele bine studiate ne scutesc de eforturi personale, ca și de inevitabile erori; grație lor, cunoaștem cărțile esențiale ale culturii, evitând lecturile minore și efemere; ideea de „totalitate“ culturală este și ea inclusă. Se poate observa, în același timp, că ultima „bibliotecă ideală“ nu face decât să confirme (și încă din plin) vechiul principiu, de permanentă actualitate, al „totalității scrierilor“ (III, 1): ea include, bineînțeles, literatură, dar și istorie, politică, științe, critică literară și chiar muzicală etc. Și alte „biblioteci ideale“ mai obscure (de ex. Philippe Rivière) au, în bună parte, aceeași deschidere.²⁴ În mod destul de frecvent, „totalitatea ideală“, pluralistă prin definiție, se restrânge pe genuri: literatură de „evaziune“, „pentru copii“, *Fairy Tales* etc.²⁵

Este evident că, în condițiile editoriale actuale, aceste liste „ideale“ au o bază comercială tot mai evidentă. „Canonul“ devine utilitar și publicitar și el se confundă, de fapt, cu cărțile de mare „succes“. Nu întâmplător, ultima „bibliotecă ideală“ dă și listele premiului Nobel și ale marilor „premii literare“ franceze, începând cu Goncourt. Iar metoda preferată, de mare și eficace publicitate, este ancheta organizată de cotidiene importante (*Die Zeit*, în Germania, 1978) sau de reviste literare de mare tiraj (*Lire*, în Franța, „cele mai bune 20 de cărți ale anului“, 1977—1991). Și sunt numai două exemple. În funcție de „palmares“ (inclusiv clasic-canonice), crite-

rii adoptate, posibilități de achiziție etc., aceste liste sunt de dimensiuni variabile: 10, 25, 49 de titluri. Convenția numărului este evidentă. De mare efect publicitar este o reclamă ca aceasta din *International Herald Tribune* (1993): *The 100 Great Books ever written: Jules Verne, Dante și... Moby Dick*, cu toții în categoria „leatherbound classic”. Nu mai poate fi disociată, în orice caz, în a doua jumătate a secolului, ideea de „bibliotecă” de reacțiunile „publicului cititor”^{27bis} orientat prin reclame insistente.

Și mai caracteristice și semnificative sunt în acest domeniu marile progrese ale cercetării istorice, pe de o parte, sistematice, tipologice și critice, pe de alta, în domeniul studiilor despre „biblioteca ideală-canonică.” Apar și sinteze fundamentale, de referință, despre istoria bibliotecilor franceze (*Histoire des bibliothèques françaises*, T. 4.: *Bibliothèques au XX^e siècle*, 1990). Inclusiv un rezumat condensat (*Histoire des bibliothèques*, 1992) și despre bibliotecile românești.²⁶ Tema este larg dezbătută, în perspectiva realităților franceze și europene contemporane: *De la Bibliothèque nationale à la Bibliothèque de France, Quelle „Très grande bibliothèque de France, Quelle „Très grande bibliothèque”?*, *La Bibliothèque publique d'information*. Ideea de renovare, corectare, extindere, europenizare se află constant în centrul atenției. Ele pot fi urmărite, îndeosebi, în revista specializată *Le Débat* (51/1988; 55/1989; 70/1992).

O conștiință bibliotecară „europeană” se constituie cu greutate, deși este tot mai evidentă tendința depășirii „bibliotecii” și (implicit sau explicit) a „canonului național”; pe care ea o propagă. Dar și acesta se lovește, în mod constant, de o dilemă fundamentală, de un obstacol major: selectivitate sau totalitate? Ambianța comunitară a *Uniunii Europene* stimulează, în orice caz, două tendințe de înregistrat, deocamdată, sub beneficiu de inventar. Una se referă la efortul stabilirii concordanței și implicit al modificării vocabularului tehnic, specializat, al bibliotecarilor de pretutindeni. De reținut, cel puțin două proiecte, dintre care unul maghiar în 20 de limbi (Zoltán Pípics).²⁷ Antologia europeană, *Patrimoine littéraire européen*, concepută în 12 volume (dintre care 4 apărute, 1993, 1994), concepută să completeze și să illustreze o istorie a literaturii europene *Lettres européennes* (1992) este gândită în spiritul tutelar al „Comunității europene”. Chiar dacă lacunele sunt considerabile, efortul extinderii razei vizuale și spre literaturile estice rămâne, în această ultimă lucrare, notabil.

Parcurgem, de altfel, o perioadă în care toate schemele istorico-literare tradiționale se dovedesc tot mai înguste, inexacte și, mai ales, nesincronice cu spiritul timpului. Ce se înțelege, ce trebuie mai ales să se înțeleagă, prin „vest”? Admițând că această ultimă noțiune rămâne centrală și deci obligatorie în astfel de preocupări? „Occidentul” este doar „vest-european” sau include și „America”? Până unde deci „trebuie” sau „poate” să se extindă o *Bibliothek des Gesamt-literatur des In -und Auslandes*? Care sunt, de fapt, cele 100 de titluri, respectiv cei denumiți *Geistige Väter des Abendlandes*? Și ce cuprinde noua ediție a colecției *Great Books of the Western World*? Apărută cu 38 de ani în urmă, ea nu reținea nici un autor feminin și nici măcar autori masculini din secolul 20. În versiunea ultimă (1990), ea include 130 de autori și 517 opere („canonice”).²³ Progres evident. Un studiu comparativ al acestor variații de sumar, de includeri (*in*) și excluderi (*out*), încă lipsește. El ar constitui o contribuție esențială la istoria bibliotecii și a formării canonului literar occidental și chiar universal. Tendința merge, efectiv, în această direcție. Se organizează și o sincronizare internațională, academică, universitară, pe tema „Bibliotecii universale” (1994). Dar dacă privim cu atenție, de pildă, pe o listă spaniolă de 150 *Genios de la Humanidad* (inclusiv artistice și științifice, 1965), dacă descoperim trei nume orientale (Moise, Kalidasa, Tagore).²⁹ Ideea de „universalitate” rămâne încă extrem de restrictivă.

De unde alte două preocupări esențiale, foarte bine precizate, adesea în termeni polemici, în a doua jumătate a secolului: a. ce conținut exact are această pseudo-universalitate și, mai ales, b. cine impune, de fapt, acest concept, respectiv canon; care este mecanismul său de constituire, funcționare și perfecționare? Pășim pe un teren efectiv nou. Marile progrese, în special ale analizelor americane (de fapt singurele fundamentale în acest domeniu) sunt de notat cu oarecare atenție.

Un canon literar — privind sintetic stadiul cercetărilor actuale — este instituit de trei categorii de „autorități”. Ele devin posibile și eficiente prin acte de imitație și conformism. Totul este o problemă de deprindere, acceptare pasivă, inerție: 1. poeți (artiști) care determină canoane prin crearea și impunerea unor stiluri; sunt „maestrii” ce fac „școală”; 2. poeți, critici sau critici academici, care prin studii literare și instituții de învățământ, unde funcționează, elaborează canoane; 3. canoane instituționalizate, care domină efectiv stu-

diile literare și mecanismul de funcționare al instituției literare.³⁰

Este evident, pe de altă parte, că sensul „autorităților canonice“ nu mai este același în ultimele două decenii ale secolului, precum în trecutul religios, medieval, clasicizant etc. Se constată totuși, în continuare, o relație foarte strânsă între „canon și putere“.³¹ Doar că „puterea canonică“ modernă, actuală, este deținută, în ultimă analiză, de „publicitatea“ sub diferite forme. Criticul și profesorul cu „autoritate“, ale căror idei, opinii și judecăți literare circulă în presa literară, intră în manualele școlare, cursurile universitare și istoriile literare, trebuie amintit în primul rând. O astfel de dezbateri a avut loc și în Franța anilor '30 (Ferdinand Vandérem, *Nos manuels d'histoire littéraire*, Paris, 1922). Dar, de fapt, ultimul cuvânt îl are, mai ales în a doua jumătate a secolului, publicitatea comercială, care determină și consacră „succesul literar“ real. Chiar dacă succesul literar poate avea, uneori, și un conținut apreciabil de spontaneitate și irațional, ratificarea și implicit amplificarea lui este determinată în primul rând de publicitatea literară modernă. Această realitate canonică, tipică lumii occidentale, tinde să se generalizeze și să devină, potențial, vorbind, universal-canonică.

Este destul de bine studiat cazul cercetătorului și criticului specialist în literatura comparată, disciplină predispusă, cel puțin în principiu, spre universalitate. Ce se constată însă de fapt? El are, prin definiție, la dispoziție, nu unul ci patru canoane distincte: 1. al literaturii în limba sa maternă; 2. al literaturii în alte limbi pe care le studiază profesional, ca specialist; 3. al literaturilor unei întregi comunități literare, de obicei vestice; 4. al literaturii universale în cel mai larg sens al cuvântului. În practică, puțini comparatiști au însă această competență „cosmopolită“. „Provincialismul“ (*bad case*) este dominant. „Foarte adesea — în afară de cazul ipotetic de a fi olandez sau român — toată literatura română sau olandeză ori altele rămân pentru el terra incognita“. Este foarte răspândită ignorarea, literaturilor nonoccidentale și aproape totală ignorarea chiar și a literaturilor mici occidentale. Atât cunoașterea marilor literaturi europene, cât și integrarea literaturilor non-europene, constituie încă o problemă de strictă „specializare“. Vor trebui (cel puțin, am adăuga noi) „două generații ca provincialismul să fie în cele din urmă modificat“.³² Și suntem optimiști...

Un proiect A.I.L.C. despre o „Bibliotecă de aur“ a literaturii universale a rămas inevitabil literă moartă. Ca și *Histoire des littératures de langues européennes*. Ca și *Dictionnaire International des Termes Littéraires*. Toate proiectele „universale“ avortate de spiritul dominant al specializării, fragmentarismului, neopozitivismului ateoretic și antisinteză al cercetării literare occidentale actuale. Stabilirea canonului universal, strâns asociată definiției „literaturii universale“ și, mai ales, unui mod eficient și general admis de a o studia, rămâne încă un deziderat teoretic. Se emit tot mai serioase îndoieli și în legătură cu posibilitatea și îndeosebi cu legitimitatea constituirii sale.

4. Tipologia canoanelor (empirice sau teoretizate) nu reprezintă numai o simplă preocupare de taxinomie. Ea dovedește, totodată, varietatea (și deci relativismul ideii de „canon“, cu origini și motivații foarte diferite, multe de ordin extraliterar), caracterul său fundamental practic (deci, încă o dată, relativism) și raza sa vizuală inevitabil limitată (ceea ce pune imediat în discuție pseudo-universalitatea canoanelor existente).

În linii mari, canoanele, în concepția actuală, sunt de patru categorii:

a. *Profesionale*, pe care cercetătorul le descoperă sau le adoptă în activitatea sa didactică sau critico-științifică. Întălim deci canoane ale „cercetării“, „învățământului“ și ale „culturii generale“ personale.³³ Mai precisă, și mai exactă, este o altă clasificare: canoane „oficiale“, instituționalizate prin educație, patronaj, presă; „personale“, în funcție de cunoștințele și posibilitățile proprii ale cercetătorului; „potențiale“, corpul întreg al literaturii scrise și orale spre care tinde cunoașterea personală; „accesibile“, în funcție de limitele posibilităților practice efective; acestea din urmă sunt de fapt, în mod necesar, „selective“; în sfârșit, canonul „critic“, îngust, restrictiv, dar de prestigiu indiscutabil. Când el este pus pe noi baze, precum la Hans Robert Jauss, în *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* (1970), se vorbește de schimbarea sau introducerea unei noi „paradigme“. Pe această bază a paradigmatelor istoric-variabile este studiată și *The Structure of Scientific Revolutions* de Thomas S. Kuhn (1970). Teoria genurilor literare canonice influențează și ea, în mod decisiv, ansamblul ideilor literare.³⁴

b. *Ideologice*. Este contribuția esențială și originală a studiilor americane din ultimele decenii. Ele scot în evidență

importanța unor factori decisivi, neluați până acum în discuție. Ei se numesc: *race* (canoane ale rasei albe, impusă celorlalte rase), *class* (de inspirație marxistă, canoane de clasă, „burgheze“, dar și, evident, „nomenclaturist-proletare“, ale birocrăției partidelor comuniste), *gender* (canoane, de fapt, masculine, impuse publicului feminin, dominat de „sexul tare“; revendicarea răsturnării ierarhiei actuale este un punct central al ideologiei feministe, de altfel în plină ofensivă: colocvii, congrese internaționale etc.).

Echivalentul european al acestui tip de analiză este obsesia stângist-pariziană antifascistă. Se ajunge chiar și la enormități de acest gen: limba „nu este nici reacționară, nici progresistă; ea este pur și simplu: fascistă; căci fascismul nu ne împiedică să vorbim, el ne obligă să vorbim“ (R. Barthes).⁵³ Ca și cum limba vorbită în comunism n-ar fi, exact după aceeași logică, la iel de represivă și imperativă. Bineînțeles, orice cultură „ideală“ (i.e. „biblioteca ideală“), în mod necesar parțială, este nu mai puțin restrictivă, deci... „fascistă“ (J.-L. Barrault).⁵⁴ Biograful ideii de literatură este obligat, profesional, să nu omită nimic. Nici chiar astfel de perle...

c. *Geografice*. Noțiunea trebuie înțeleasă mai mult în spiritul decât în litera marilor unități cultural-geografice („Europa occidentală“ sau „estică“, „lumea occidentală“, „asiatică“ etc.). Fiecare zonă are „capodoperele“, criteriile și deci canoanele sale preferențiale, specifice. Este, de fapt, marele handicap al „canonului universal.“ El nu se poate constitui decât prin asumarea efectivă a ideii de universalitate literară. I se recunoaște, în general, o dublă dimensiune: cantitativă, suma (teoretic vorbind) a „tuturor“ literaturilor lumii și calitativă: participarea la esența literaturii, la „literaritate“, respectiv la *Weltliterarität*.

d. *Istorice*. Canoanele constituite în mod empiric, în timp, prin acumulare succesivă și verificare istorică. Sunt, de fapt, cele mai solide și, într-un sens, obiective canoane, deoarece ele sunt expresia tradiției literare. Perpetuarea și validitatea sa se face, în esență, pe două căi verificate în mod constant:

a. „Instituția literară“ (manualul școlar, universitatea, critica, istoria literară) propagă și impune în zona sa „geografic-culturală“ canoanele sale, în general dificil de dislocat: colecțiile editoriale de mare prestigiu (*Bibliothèque de la Pléiade* în Franța, *The Library of America* în USA) joacă același rol de modelare canonică a culturii unei națiuni și, prin limbă, a întregului spațiu francofon și americanofon.

b. „Succesul“ de public este luat tot mai mult în considerație, odată cu apariția mării prese în secolul 19 și a literaturii de „masă“ sau de „consum“. Există, în esență, două categorii de tradiții și deci de succese literare. Ele pot fi independente, paralele și, nu o dată, divergente. „Cărțile populare“ clasice sunt, nu mai puțin, în felul lor, canonice. În epoca modernă, colportajul este însă preluat de noile tehnici de difuzare, de „cartea de buzunar“ etc. Statistica, în astfel de situații, este sau poate fi concludentă. Se ajunge, în felul acesta, la liste de tipul *The Twenty-Five Most Influential Books Published Since 1885*.³⁶ Ratificarea generațiilor succesive, care citesc, studiază, elogiază, se regăsește doar într-un număr limitat de cărți, și constituie cea mai bună verificare și justificare istorică a canonului literar. Cu o formulă ingenioasă a lui V. Nemoianu, opera canonică este „un best-seller al majorității istorice“. În felul acesta, criteriul democratic se confundă cu principiul selectivității. Canonul literar este deci, în esență, expresia preferințelor publice, verificate și atestate succesiv.

Tendința relativizării canonului literar conduce în mod direct la contestarea sa radicală, în una sau alta dintre formele amintite. Se constată, în ultimele decenii, mai ales în SUA, o adevărată ofensivă anticanonică. V. Nemoianu o rezumă în următoarele puncte: 1. Nu există valoare literară intrinsecă, permanentă („capodopere“ eterne), ci doar valori relative, poziționale, istoric-determinate; 2. Deconstruirea trecutului reprezintă o permanentă obligație intelectuală. Marii creatori nu pot cunoaște numai gloria, ci și critica. Ierarhiile tradiționale sunt supuse unei contestări și revizuii periodice, perfect legitime și necesare; 3. Capodoperele, apanaj al unei elite culturale și privilegiate, nu pot monopoliza etern atenția. „Textele umile, anonime, solidare cu majoritatea“, respectiv „literatura populară“, de „masă“, de diferite tipuri, nu mai poate fi ignorată; 4. Definiția literaturii a fost fixată, timp de milenii, de gustul și mentalitatea „masculină“, „tare“, dominantă; percepția literară „feminină“, „slabă“, este deci tot mai justificată să conteste lista capodoperelor canonizate fără consultarea sa; 5. Societatea umană, în curs de globalizare, nu mai acceptă „capodoperele“ exclusiv ale scriitorilor de rasă albă; scara valorilor universale cere o reprezentare echitabilă prin opere din toate culturile globului; 6. Revoluția tehnologică, respectiv *mass media*, tinde să se generalizeze la scară mondială și deci să „impună“ o literatură de

tot mai largă audiență. Criteriile percepției literare, în continuă extensiune, dislocă principiile canonului clasic.³⁷

Nodul problemei canonului literar, după cum se observă cu ușurință, este redefinirea ideii de valoare (absolută, eternă, universală etc.), în sens relativist, istoric, social și psihologic. Studiile cele mai sintetice și critice pun în lumină întreaga contextualitate („contingență”) a ideii de valoare.³⁸ Contestarea principiului selectivității canonice vine, energic, și din direcție ideologică. Gustul masculin este declarat, unilateral și partizan. Critica feministă (*Feminist Directions*) îl respinge.³⁹ Împotriva naționalismului, eurocentrismului, imperialismului, colonialismului literar și altor isme ideologico-literare am scris și noi, plecând de la unele teze ale lui R. Etienne, într-o carte cu cheie (1982).⁴⁰ Dar canonul eurocentrist și academic a fost și continuă să rămână, îndeosebi în zonă francofonă, mai puternic...

5. Tot o formă de „bibliotecă ideală” este, în sfârșit, și reluarea pe scară largă, în aceeași perioadă, a mitului „cărții unice”. A fost amintit și în capitolul anterior. Utopia atinge punctul maxim, cum se știe, în secolul 18.⁴¹ Obsesia este deci veche: a condensa într-o singură „carte” întreaga bibliotecă selectă, ideală, fundamentală etc. a lumii. Un comprimat, un *digest* al literaturii și culturii universale este însăși „cartea ideală”, arhetipală, simbolică, a umanității. Acest adevărat *topos* biblio-bibliotecar are două izvoare spirituale profund tradiționale: unul laic, profan, cartea „microcosm”, rezumativă și simbolică, și cartea „macrocosm”, sinteza și simbolul tuturor razelor și valențelor universale, în permanentă comunicare și „corespondență”, echivalente, de sus și până jos, pe scara cosmică. Întreaga teorie modernă, amintită în capitolul precedent, a cărții ce se reflectă în ea însăși prin *mise en abyme*, poate fi considerată și ea o variantă a aceleiași concepții. Ea reapare și în definiții recente, foarte explicite, precum „biblioteca este (ca) o lume”.⁴² În versiunea sacră, cartea unică, prototip — după cum se știe de mult — este *Biblia*. Nimic deci mai firească decât definiția teologică în același spirit: „O bibliotecă vie: *Biblia*.”⁴³ Se constată chiar extinderea sa maximă (sacralizare sau, dimpotrivă, laicizare radicală?), în plină „reverie” livrescă, sub forma: „... Sus, în cer, paradisul nu este o imensă bibliotecă”? (G. Bachelard).⁴⁴

Foarte „tradițională” — în prelungirea ideală, invariantă, a vechilor „florilegii” medievale și antologii de diferite tipuri produse în toate epocile — este și marea răspândire, în același secol 20, a „dicționarelor” și „enciclopediilor de citate”.

Nu este vorba numai de criterii și operații pur editoriale și comerciale. Și chiar dacă aceasta ar fi realitatea esențială, faptul constituie încă o dovadă că astfel de „cărți-biblioteci” corespund și în perioada actuală unei necesități spirituale constante. O *Encyclopédie des citations* de P. Dupré (1959) este prezentată ca o „carte unică ce înlocuiește o bibliotecă întreagă”. Sunt lucrări de mare erudiție, sistematizare și sinteză, orientate, toate, spre cunoașterea integrală (în adâncime) și universală (în extensiune), ordonate pe autori și teme. Din primul tip, ilustrativ este, mai ales, *The Oxford Dictionary of Quotations* (1941, 1953) cu un enorm *Index* și de *Keywords*. Cel de al doilea, de genul *Grosses Zitatebuch* (1984), este organizat pe „teme” și, în interiorul fiecărui compartiment, pe „domenii” (*Sachgebieten*), în număr deloc neglijabil, de... 550.

Nu este în intenția noastră de a oferi o „bibliografie” completă, ci doar de a preciza sensul acestor preocupări. Între 1978 și 1991, înregistrăm, de pildă, numai în domeniul francez, cel puțin 5 titluri, toate concludente: *Dictionnaire des citations du monde entier*, *Dictionnaire philosophique des citations*, *50 grandes citations philosophiques expliquées*, *Cent grandes citations expliquées*, *100 grandes citations littéraires expliquées*. Se observă cu ușurință ideea de selecție, totalizare culturală și „explicare”. Altfel spus, o metodă prin care astfel de biblioteci-unice-ideale devin „consultabile”. Deci inteligibile, deci utile și deci — în cele din urmă, ideal vorbind — indispensabile. Într-o mare cultură, precum cea occidentală, nu se reia nimic de la capăt. Totul se tezaurizează, se selectează și se oferă cunoașterii contemporane în forma cea mai condensată, selectată și accesibilă posibil. Este și o mare lecție de continuitate și comunicare culturală, sub semnul totalității și al universalității.

Bineînțeles, o astfel de imagine a „bibliotecii unice” rămâne încă destul de elementară. Epoca produce și alte forme mai rafinate și chiar sofisticate de „biblioteci” ce pot fi introduse „într-o carte”. Procedul și teoria sa ne sunt cunoscute din capitolul anterior: *Literatura cu literatură* (II, 2). Reflexia despre „bibliotecă”, inclusiv „ideală”, se integrează și dezvoltă, totodată, aceleași idei, ajungându-se de fapt la aceleași concluzii. Bibliotecile „intră” în textele pe care le conțin, prin citate, plagiate sau chiar prin simple reproduceri și copii. Concluzie de altfel curentă în sfera „noii critici” și „noii retorici”. Bibliotecile sunt integrate în cărți, printr-o întreagă rețea de memorizări și practici „intertextuale”.⁴⁵ *La Biblioteca de Babel* a lui J. L. Borges este imaginată, de fapt, ca o carte

unică. Ea cuprinde „interpolările fiecărei cărți (existente) în toate cărțile“. Dar la fel de bine se poate spune că „orice bibliotecă este un palimpsest“.⁴⁶ În orice caz, „biblioteca-în-carte“ devine o metaforă critică foarte răspândită. Orice text, din acest punct de vedere, este o „bibliotecă ascunsă“ (Matei Călinescu).⁴⁷ Domeniul imaginar, în totalitate, „se naște și se formează între texte. Este o saturație (*un plein*) a bibliotecii. Un fenomen al bibliotecii“. „Ea deschide spațiul unei biblioteci care nu există decât în și prin ce a fost scris (*déja écrit*)“ (Michel Foucault).⁴⁸

Cartea ideală, în acest sens, devine pur imaginară, o temă esențial literară. O astfel de „bibliotecă ideală“ de fapt nu există decât ca operă de ficțiune. Din nou, J. L. Borges devine termenul fundamental de referință, deoarece *Biblioteca Babel* trage toate concluziile: este totală, universală („univers“), infinită, deci interminabilă (*ab eterno*). Cartea pe care o scrie un autor este doar un fragment al acestei biblioteci potențial ilimitate, eterne. Face parte dintr-o carte unică. Ea le „înghite“ pe toate celelalte și, în același timp, le multiplică, deoarece le introduce mereu în alte combinații, în ansamblul tuturor cărților posibile. Nu există două cărți identice. Sunt „impenetrabile“ și totuși, suprem paradox, ele fac parte din aceeași „bibliotecă totală“ a „cărții unice“.

Este, probabil, cea mai fericită combinație și sinteză a reflexiei teoretice și a imaginației literare despre „bibliotecă“ în secolul 20. Ca temă literară, „loc“ al memorizării primelor lecturi și impresii estetice, ea apare încă la M. Proust (*Le temps retrouvé*).⁴⁹ U. Eco o face ulterior celebră prin evocările sale medievale, inclusiv cinematografice (*Il nome della rosa*, 1987). Un loc al misterului, crimei, labirintului inextricabil și, mai ales, al cărții fantastico-mistice, care dispare în flăcări. Versiunea teoretică a autorului are același titlu medieval *De bibliotheca*. O astfel de „bibliotecă“ imaginară poate fi chiar și una de pastişe, de critică literară (Jean-Benoit Puech, *La Bibliothèque d'un amateur*, 1979).⁴⁵ Totalitatea ideală a unei astfel de „biblioteci“ fără „limite“ trece dincolo de conținut, genuri, forme etc.

Conștiința literară românească a secolului 20 privește biblioteca din două unghiuri total deosebite, ca peste tot de altfel. Prima descriere românească a unei biblioteci (occidentală în speță, cea de la München) aparține, foarte probabil, lui Dinicu Goleșcu (*Însemnare a călătoriei mele ... făcută în*

anul 1824, 1825, 1826). Tipul său de inventar administrativ este lăsat repede mult în urmă. Ca și etapa următoare, a „bibliotecii ideale“, enciclopedice, universale, dominată de He-liade-Rădulescu. Ultima fază, cea actuală, este orientată în sens științific și critic.

Apar, deci și la noi nu numai primele preocupări de „bibliologie“, dar și de „biblioteconomie“, de teorie a organizării și conducerii bibliotecilor. Un pionier în acest domeniu este, incontestabil, N. Georgescu-Tistu, cu lucrări specializate, dar de circulație foarte restrânsă, într-un fel inevitabilă. Un volum reprezentativ, postum, *Cartea și bibliotecile. Studii de bibliologie* (1972). Coordonează și un *Vocabular de bibliologie* (1965) care, bine citit, dă indicații și asupra întregului câmp semantic și lexical românesc al domeniului cărții, bibliotecii și, cum vom vedea în capitolul următor, al bibliografiei. A fost inițiat pentru a oferi o contribuție românească la proiectul UNESCO, *Vocabularium bibliotecarii* (1959). Lipsite de orice prestigiu într-o cultură de tip „publicistic“ și „poetic“ precum a noastră, astfel de lucrări tehnice, obscure, nu sunt însă deloc neglijabile. „Inițierea în bibliotecă“ reprezintă chiar o reală necesitate a studiilor literare (T. Vianu, *Studii de metodologie literară*, 1976). Indicații utile dăduse, anterior, la un nivel mai coborât, și Virgil Molin, în *Vocabularul tipografiei* (1940).

Prin contactul cu „noua critică“, în anii '70, definiția bibliotecii se regenerează și se îmbogățește radical. Ea devine, efectiv, o problemă „critică“ și „literară“ și unii critici ai epocii încep s-o analizeze cu seriozitate. Rezultate notabile obține Al. Călinescu în *Biblioteci deschise* (1986). El studiază, în primul rând, tema bibliotecii nu numai la clasici români (N. Filimon, G. Ibrăileanu, Camil Petrescu), dar și la unii scriitori contemporani (M. H. Simionescu, Radu Petrescu, Emil Brumaru). Astfel de studii scot la lumină și o conștiință literară latentă, încă nebănuită. „Biblioteca literaturii“ începe să se impună ca o realitate.⁵⁰

Când problema intertextualității ajunge și la noi la ordinea zilei, precum la Matei Călinescu, ea impune un concept nou, în perspectiva teoriei lecturii: „Când citim o carte citim, fără să ne dăm totdeauna seama, o întreagă bibliotecă“. Este, probabil, primul text critic românesc serios despre *Cartea ca bibliotecă* (1970).⁵¹ Reflexii documentate în spirit clasic despre bibliotecă întâlnim apoi la Radu Enescu, *Eseu livresc despre cel mai livresc subiect*, în *Ab urbe condita*, 1985). Definiția curentă rămâne cea de „spațiu al cărților“ (Alex. Ștefănescu,

Dialog în bibliotecă, 1984), un loc specializat al lecturilor critice.

În ultima fază, biblioteca pare să inspire, la spiritele speculative românești, atracție și repulsie deopotrivă. Din prima categorie trebuie reamintit, din nou, Dan Pavel, cu al său *Bibliopolis* (1990), unde schițează și tipul „omului de bibliotecă”, *Bibliothetii*. Un mare admirator al bibliotecii, pe care o frecventează pasionat, un autodidact subțire este și H.-R. Patapievici, după care „poporul este consecința existenței unei biblioteci”, adică a „culturii”, echivalentă a „trecutului întruchipat” (*Ce este „poporul”?*, în *Cerul văzut prin lentilă*, 1995). Cea de a doua, s-ar spune, nu se simte deloc bine în bibliotecă. În ea n-ar întâlni (după G. Liiceanu) decât „etichetele unor cavouri perfect aliniate”.⁵² Mică afectare „filozofică”...

Mecanismul cumulativ al culturii, care determină, peste tot, compulsarea „bibliotecii” într-o „carte unică” inspiră și la noi astfel de lucrări, unele onorabile. Am citat doar două: *Dicționar de cuvinte, expresii, citate celebre* de I. Berg (1968) și *Dicționar de citate și locuțiuni străine* de Barbu Marian, „revizuit și completat” (1973). Recent, și o *Carte românească de citate* de Sabin Ionel (1995), cu titlu întrucâtva echivoc, de conotație „național-naționalistă”. Citatele celebre sunt de fapt și peste tot supranaționale. Un astfel de spațiu sugerează, de altfel, și întregul efort actual de documentare în istoria bibliotecilor europene. Între alte acțiuni, o expoziție de acest gen, itinerantă, evocă principalele 16 biblioteci ale Europei centrale și estice (1993).⁵³

Ecourile în variantă românească ale „bătăliei canonice” sunt mult mai importante. Ea devine inevitabilă după 1989, când poate fi pusă în discuție, în mod critic și liber, întreaga ierarhie literară, oficială și neoficială (dar inevitabil oficializată) a vechiului regim. Ea comportă două tipuri de operații: documentarea, respectiv sincronizarea, cu aparatul conceptual occidental și aplicarea ideii canonului contestabil pe material românesc. Studiul de referință al lui V. Nemoianu a fost amintit. I se adaugă Monica Spiridon, în cadrul aceluiași proces foarte necesar de integrare teoretico-liberală euro-atlantică.⁵⁴ Reluarea și extinderea noțiunii lovinesciene de „revizuire” se înscrie în același cadru. Ea devine nu mai puțin strict necesară, dar și iritantă. Deși inevitabilă, uneori chiar imperioasă, revizuirea atât a canonului literar românesc clasic (Eminescu, Caragiale etc.), cât și ideologic, de „extremă-dreaptă”, dintre cele două războaie (în frunte cu Nae Ionescu), întâmpină mari proteste, rezistențe și polemici.

Foarte activ, în contestarea canonului epocii comuniste, este mai ales Gheorghe Grigurcu. Și Alexandru George poate fi amintit. Poziție indiscutabil legitimă, dar încă nu suficient de convingătoare și mai ales eficientă. Canonul nu se modifică numai în unele redacții și într-o parte preseii literare, ci în primul rând în manualul școlar și în istoria literară. În plus, este nevoie și de o mare „autoritate” critică personală.⁵⁵ Din această cauză Liviu Antonesei are dreptate: *Ierarhiile se clatină, dar nu se prăbușesc*.⁵⁶ Încă...

Operația continuă, cu calm și oarecare tenacitate, prin Ion Simuț, *Revizuirii* (1995). Este de reținut mai ales preocuparea sa pentru *O schimbare de paradigmă*. Ea ar fi de aplicat, de fapt, culturii române actuale în totalitatea sa: de la „poezie” și „publicistică” (respectiv inspirație și improvizație), la „reflexie”, documentare, sinteză, sistematizare, metodă și continuitate. „Teze”, evident, încă foarte puțin populare. Mai de vreme sau mai târziu de pus, totuși, serios în discuție (am făcut-o în *Politică și cultură. Pentru o nouă cultură română*, 1996). Spirituală și de un sarcasm amar, este parodia celor 10 cărți canonice de luat pe eterna insulă pustie. Tudor Octavian propune: 1. Mersul trenurilor; 2. Cartea de bucate; 3. Cartea de telefoane; 4. Cum preparăm singuri ciorba de burtă etc.⁵⁷ Anterior, Mihai Ralea nu suporta, în momente de criză, decât „ghidul Baedeker” (*Valori*, 1935). Pentru istoricii literari tradiționali, noile tehnici de înregistrare (care modifică în mod fundamental întreaga tehnică de documentare) inspiră spaimă și profundă melancolie: „Bibliotecile vor deveni vestigii ale trecutului, frecventate de nostalgici și inadaptabili” (Z. Ornea).⁵⁸ Tradiția bibliotecilor particulare românești, de tip clasic, din secolul 19 și 20 („Așezămintele I. C. Brătianu”, de pildă), continuă și azi, reduse inevitabil la scară, prin colecționari pasionați și cu bune intenții (Nicolae Scurtu). Biblioteca Centrală Universitară din Iași publică și o revistă strict specializată *Biblos* (1/1994; 2/1995).

4. BIBLIOGRAFIA

Poate părea curioasă integrarea *bibliografiei* în biografia ideii de literatură a secolului 20. Termenul este în general depreciat și minimalizat, declarat pedant și rebarbativ de estetii literari de toate categoriile. El „sună” prea „pozitivist” și „științific”. Și totuși, alături de *carte* și *bibliotecă*, *bibliografia* continuă să definească — chiar dacă sub anumite aspecte

„invechite“ — unele accepții tradiționale (dar mereu solide) ale *literaturii*. Puternic afirmată în secolul 19,¹ într-o perioadă specific istoricistă și pozitivistă, *bibliografia* cunoaște, de fapt, în secolul actual, faza sa cea mai elaborată și studiată. În plus, prin dezvoltarea enormă a echipamentului electronic, *bibliografia* intră într-o nouă perioadă de dezvoltare și operativitate, de neimaginat în trecut. Ea devine o componentă esențială, chiar dacă de penumbră, a întregii activități științifice actuale. Cercetările literare, de orice speță, nici nu mai sunt, azi, posibile fără bune bibliografii și alte instrumente de lucru de același tip.

1. În zona limbii germane, *Literatur* are deci, în continuare, sensul de „bibliografie“. Toate științele care folosesc, într-o formă sau alta, un aparat critic și de referințe, includ în vocabularul lor de specialitate și această noțiune. Expresii curente ca *wissenschaftlicher Literatur* sau, cel mai adesea, *Literatur*, acoperă întregul câmp noțional al datelor bibliografice utilizate într-un domeniu literar; de pildă, în *Literaturwissenschaft*.² Studiile serioase despre evoluția conceptului de *Bibliografie* tot erudiției germane i se datoresc în bună parte.³

Sensul său, de fapt tradițional, rămâne de circulație curentă în sfera sa specifică. Din care cauză, este greșit să se indice (precum în unele dicționare etimologice) că este vorba doar de un „calc“ german. Acesta este cazul, să spunem, în limba italiană.⁴ Nu însă și în limba engleză⁵ sau, mai ales, în franceză, unde se afirmă că ar fi „rar“ folosit doar „în medicină“.⁶ Îl întâlnim, totuși, și în filologie (*toute une littérature*).⁷ Și, în general, în numeroase lucrări științifice, originale sau traduse, după cum vom vedea. Din autori ca Freud, de pildă: „Am inventat psihanaliza, deoarece nu exista literatură (*littérature*)“.⁸ Altfel spus, studii prealabile despre obiectul investigațiilor sale. Nu este mai puțin adevărat că se înregistrează și îndoieli, reticențe și chiar rezistențe de a echivala sau asimila cele două concepte: *bibliografie* = *literatură*: „Ecuatia *bibliografie* = *literatură* are de ce să ne neliniștească (F. Baldensperger).⁹ Doar că această „neliniște“ este justificată și sfidată, mai bine spus ignorată, de o veche tradiție.

2. Tradițională — „ereditară“ semantică — este și accepția globală, totală, a bibliografiei. Dacă *literatura*, cum știm, include în mod esențial totalitatea scrierilor (III, 1), *bibliografia*, echivalentul sau dubletul său terminologic, înregistrează, cel puțin în această zonă semantică, în mod simetric și solidar, *tot*. Respectiv totalitatea scrierilor (*i.e.* referințelor) despre o temă, un subiect, un domeniu de cercetare etc. Bi-

bibliografia are efectiv, sub acest aspect, vocația enciclopedică intrinsecă a totalității. Ea se transmite, cum vom vedea, pe diferite categorii și specializări. Există o „bibliografie generală” și una „specializată”.¹⁰ Aceasta din urmă este denumită în general *bibliographie raisonnée*. În mod originar și fundamental, ea include tot ce privește *literatura, les belles lettres* etc. Bibliografia se revendică, în felul acesta, în mod legitim, de la conceptul „științei umane scrise și tipărite”.¹¹ Iar această știință este integrală prin definiție.

În același sens merg și unele definiții actuale: „Disciplina care ne permite să descoperim și să organizăm toate publicațiile tipărite în trecut sau în prezent despre un subiect dat”. Sensul formulei *Du bon usage des bibliographies* (1973)¹² nu este altul. Există și alte manuale, dintre care semnalăm doar unul, englez: Fredson Bowers, *Principles of Bibliographical Description* (1940). Desigur, literatura nu poate fi considerată doar un simplu „recensământ bibliografic” (N. Frye: *the enumerative bibliography of literature*).¹³ Dar fără acest inventar pur cantitativ, în mod firesc și necesar cronologic, nici un fel de studii literare n-ar fi posibile.

Enorma diversificare a publicațiilor și imprimatelor moderne face ca acest principiu al totalității să se extindă în permanență. De unde și tendința bibliografiei moderne de a „exploda”, de a include „toate documentele”.¹⁴ De la literatura cea mai elevată la prospectele comerciale, „totul” — până la urmă — se înregistrează, se bibliografiază, începând, bineînțeles, chiar cu *bibliografiile* de orice tip.¹⁵ O lucrare reprezentativă de acest tip aparține lui Theodor Besterman, bibliograf de mare reputație: *A World Bibliography of Bibliographies and of bibliographical catalogues, calendars, abstracts, digests, indexes and the like* (1965—1966, 4 vol.). Alt bun exemplu: *Handbuch der Bibliographie* de George Schneider (1930, a 4-a ediție). Există și numeroase bibliografii anuale (naționale, engleze) și internaționale (*Internationale Bibliographie des Buch und Bibliothekswesen*, 1905—1941). Sub acest aspect, bibliografia „totală” dă o bună lecție de „democrație” literară. Ea justifică, la acest nivel, și existența literaturii de „masă” și a „paraliteraturii”, după cum vom vedea în volumul următor. Bibliografia bibliografiilor constituie, în felul său, o adevărată „parabibliografie”.

3. Chiar atunci când bibliografia se specializează, restrângându-și și raza vizuală, termenul de *literatură* (= *bibliografie*) tot nu dispare. Întâlnim deci și formula corespunzătoare: „literatura unui subiect” (Ch. Péguy: *littérature du sujet*).¹⁶

Ea este, de fapt, reluată și chiar consacrată în mari dicționare și enciclopedii, precum *Oxford English Dictionary* (VI, s.v.) (*literature of the subject*) ori *Enciclopedia Italiana Treccani* (la „*letteratura dell'argomento*“). Formula reapare, tardiv într-un fel (1982), și în unele „definiții ale literaturii“. ¹⁶ Ea face parte, inevitabil, dintr-un vechi fond de ereditate semantică, devenită — prin tradiție — „canonică“.

Specializarea progresivă, firească, a bibliografiei este indicată și prin alți termeni. Se renunță la ideea de „literatură“, nu însă și la ideea de specializare. Bibliografia devine un „repertoriu“, „ansamblu“ de opere, publicații etc. „consacrate unui subiect“ (*tel ou tel sujet, question, thèse*). Marile dicționare franceze (al Academiei, 1932, *Grand Larousse, Robert* etc., s.v.) par chiar să privilegieze această accepție. Ea rămâne în orice caz fundamentală și uzuală. O întâlnim și într-un *Wörterbuch der Literaturwissenschaft* (1986). Formula germană curentă este *bestimmte Kategorie*.

Ceea ce poate fi considerată „teoria bibliografiei“ moderne nu reține nici ea o altă definiție. Variază doar modul de formulare al principiului selecției: „Repertoriul operelor unei categorii date“, ¹⁷ publicații „adunate și adnotate după criterii particulare“. ¹⁸ Un criteriu permanent, deci stabil, riguros consecvent, cu funcție precisă de ordonare, respectiv de enumerare și clasificare. Definițiile lui Theodor Besterman sunt cele mai limpezi și precise: „O listă de cărți aranjate după același principiu (*permanent principle*)“; o altă variantă propune: „clasificarea cărților individuale după același principiu (de orientare) (*guiding principle*)“. Enumerarea definește „bibliografia sistematică“, iar clasificarea „bibliografia critică“. ¹⁹ Aceeași tipologie sau clasificare standard („sistematică“, „descriptivă“ și „critică“) și în articole de sinteză despre bibliografie din unele enciclopedii literare (*Cassell's Encyclopedia of World Literature*, de pildă, 1952, 1973).

În ambele împrejurări este însă vorba de un *record*, ²⁰ o înregistrare (stocare, inventariere etc.), de titluri, referințe. În dicționarul internațional de termeni literari, patronat de AILC, ideea dublă a bibliografiei: 1. „cunoaștere“ și 2. „repertoriu de scrieri relative la un subiect dat“ ²¹ nu este foarte bine diferențiată. Mult mai precisă și funcțională este clasificarea germană (pe care, în treacăt fie spus, am adoptat-o și noi în această lucrare), între *Primärliteratur* (izvoarele de bază direct consultate și citate) și *Secundärliteratur* (referințele generale și indirecte). ²² O întâlnim și în unele referințe engleze (*bibliography of primary and secondary literature*). ²³

4. Se constată, în același timp, și generalizarea termenului de *bibliografie* în cele mai variate domenii. Ele se diversifică enorm prin specializare din ce în ce mai strictă. Principiul totalizării scrierilor și referințelor despre orice categorii de scrieri funcționează din plin și el se generalizează pe scară largă. Și, ceea ce este cel mai semnificativ, termenul de *literatură* se păstrează în permanență. Vom întâlni deci „literaturi“ (= „bibliografii“) în și pentru cele mai neașteptate domenii. Practic, în toate disciplinele și științele. Lucrări de mare referință, în domeniul artelor plastice, poartă titlul de *Kunstliteratur* (J. Schlosser, 1924), respectiv *letteratura artistica*, *literatura sobre arte*. Dar există, în același timp, și foarte „numeroase literaturi“ pur științifice: în domeniul chimiei, medicinei, dreptului, etnografiei, istoriei, sociologiei etc. Noțiunea acoperă, practic, „orice ansamblu de studii relative la o știință, artă sau disciplină“²⁴ Istoria sa devine nu numai posibilă, dar și strict necesară.

O astfel de „literatură“ nu privilegiază *literatura*, obiectul preocupărilor noastre, deși o confirmă din plin. Ea definește, în același timp, dimensiunea maximă a totalității. În domeniul esteticii, inclusiv literare, permanent valabilă rămâne o recomandare a lui B. Croce: „Este o bună metodă de a revedea întreaga varietate a bibliografiei esteticii (*la varia letteratura dell'Estetica*) înainte de a reforma teoria“²⁵ Termenul poate fi însă întâlnit și la R. Ingarden, G. Lukács („literatura cu privire la estetică“), inclusiv în traducerile din acești autori etc.

În sfera literaturii, se înregistrează patru direcții, unele de veche tradiție. Bibliografia literară începe, cum știm, prin a fi universală, (resimțită de fapt ca utopică) încă de la începuturile sale, în secolele 16 și 17. Secolul 20 reia, cu toate acestea, ideea înregistrării integrale a „patrimoniului literar și științific al umanității“ (Ch. V. Langlois, 1904).^{A2} UNESCO recomandă și patronează chiar constituirea unui fișier mondial, gigantic, de cărți, un *Catalog colectiv mondial*. Există și repertorii universale pe științe, care joacă rolul unor „biblioteci universale“ specializate.²⁶ De o enormă importanță și utilitate este bibliografia națională de tipul *Bibliographie de la France*, inițiată încă în secolul trecut (1811), *British National Bibliography* (1950 sq.) sau *Deutsche Nationalbibliographie* (1931 sq.), opere colective, de apariție periodică. Dar există și întreprinderi individuale notabile, de genul J. Körner, *Bibliographische Handbuch der deutschen Schrifttums* (1966) sau, foarte cunoscută francofonilor, *Bibliographie der*

französischen Literaturwissenschaft de Otto Klapp (1962), probabil cea mai bună în acest domeniu. În compartimentele naționale, specializările sunt multiple (inclusiv lingvistice, teoria literaturii etc.). Foarte curențe sunt și bibliografiile pe autori, consacrate unor mari clasici. B. Croce se preocupă, de pildă, de „bibliografia actuală“ (*odierna letteratura*) despre Hegel.²⁷ Întâlnim o „literatură“, „vastă literatură“, „abundență literatură“ și despre numeroși clasici, de la Ossian la Rimbaud, de la Dostoievski la E. Pound. Sunt destul de numeroase bibliografiile individuale de autori, englezi în speță. Inutil a da toate titlurile. Expresia poate fi regăsită peste tot, de la M. Bahtin la René Wellek, inclusiv — în mod frecvent — la compatriotul nostru M. Eliade. În sfârșit, grupajul de fișe referitoare la o singură carte („enormă literatură despre *Iov*“), de pildă, sau chiar despre un... plagiat. O astfel de problemă interesează, uneori, și... literatura română. E. Faguet dorea să consulte (în 1903) o „literatură“ despre „*L'I-diot* de M. de Lordé, care este *Năpasta* lui I. L. Caragiale“.²⁸

5. Nu numai sensul „total“ al *literaturii* reapare în definiția *bibliografiei*, dar și cel „critic“. El cunoaște, în secolul 20, o puternică revenire și reactualizare. *Bibliografia critică* devine un concept de prim ordin, cultivat nu numai de specialiștii pur bibliografici. La unii, ea se confundă cu „știința criticii“, cu *Buchkunde*: „Studiul cărților ca obiecte materiale, i.e. studiul materialelor din care sunt făcute cărțile și modul în care sunt grupate (*put together*)“. La José Ortega y Gasset, el are însă un înțeles strict critic de selecție, bine subliniat, de recenzie literară și filozofică. El le denumeste, în mod explicit, *notas bibliograficas*.²⁹ „Misiunea bibliotecarului“, concepută la un înalt nivel, constă în stabilirea unei bibliografii „raționale și selective (*razonada e cribada*)“.³⁰ Un instrument de lucru și rezultatul unei selecții critice competente, care face referință. În acest înțeles, termenul circulă efectiv în studiile literare și istorice actuale. În această zonă este amintită, în mod frecvent, și expresia *la littérature critique*. Este, uneori, mai mult decât atât: o invitație la lectură și o inițiere în lumea lecturilor, respectiv a „citatelor“ despre un autor.³¹

Prestigiul „bibliografiei critice“ este direct proporțional, mai ales în prima jumătate a secolului, cu dezvoltarea studiilor literare, predominant istorice, pozitivistice. Cunoscutul *Manuel bibliographique* (1913) al lui G. Lanson este justificat cu argumentul: „Cunoașterea literară actuală nu poate să existe fără un exercițiu critic și o bază istorică“.³² Un rol impor-

tant îl joacă nu numai colecționarea și documentarea riguroasă pe texte (o apologie, în acest sens și a lui Menéndez Pelayo, *De re bibliographica*), dar, la același capitol al „bibliografiei critice“, unii grupează și ansamblul principiilor și tehnicilor edițiilor critice, în special a textelor vechi.³³ Această accepție editorială, critică și istorico-literară se păstrează, în forme directe sau indirecte, și în dicționarele de termeni literari (de ex. Gero von Wilpert), ca și în definițiile moderne ale bibliografiei.³⁴ În lexicografie, de asemenea: „O literatură istorică și descriptivă, apoi analitică și critică a dicționarului limbii...“³⁵ Destinul acestor bibliografii istorico-literare, ca și a oricărei bibliografii din lume, este însă de a nu fi niciodată complete. Ele sunt doar în mod „provizoriu complete“.³⁶ Chiar dacă idealul lor este de a fi „complete“ și „critice“ în același timp. O dublă utopie, cu rădăcini adânci, irezolvabile, pe care secolul 20 o trăiește până la capăt.

Ca și în cazul *bibliotecii*, noțiunea centrală a *bibliografiei* rămâne, în esență, și cu fermitate, *cartea*. În jurul acestei idei-pivot se grupează întregul complex de operații al descrierii, clasificării și istoriei publicațiilor de orice tip. Pe scurt, întreaga „știință literară“, care devine, în spirit scientist modern, „știința cărților“, *Bücherkunde* (în terminologie germană). Este știința care studiază originile materiale ale cărții (data, locul, editura, tehnica de imprimare etc.), modul de transmitere și catalogare, precum și istoria instituțiilor specializate în aceste domenii (biblioteci, repertorii etc.). Definiția extinsă a bibliografiei include, în dicționare (*O.E.D.*), „introduceri“ și „manuale“ specializate, toate aceste operații.

Din această perspectivă, *bibliografia* constituie doar o ramură a *bibliologiei* sau a *științei cărții*. Se observă, de fapt, o dublă tendință: de identificare și disociere ale celor două noțiuni. Bibliografia ocupă doar un sector al bibliologiei sau științei cărții. Bibliografia își propune „să caute semnele, să descrie și să claseze documentele tipărite“, în scopul de a constitui repertorii destinate ușurării muncii intelectuale.³⁷ Ea urmărește descrierea tehnică a cărții și a clasificării lor după un sistem bine determinat. Este știința metodelor de descriere și clasificare a cărților, în timp ce *știința cărții* sau *bibliologia* are și obiective sociologice și economice (producția, circulația și consumul intelectual). Sub acest aspect, ea se confundă, în bună parte, cu sociologia literaturii.

Inovațiile, câte sunt, aparțin noilor terminologii. În loc de „document“ sau „carte“, sunt folosite în mod curent cuvintele *text* sau *scriere (écrit)*. Deci „bibliologia este știința

(textului) scris. Ea constituie una din științele comunicării, care se distinge, prin antiteză de documentologie, de știința documentului“ (R. Escrpit). În timp ce *bibliografia* clasifică, *bibliologia* descrie după diferite scheme orizontale (comunicare scripturală propriu-zisă) și verticale (relația carte-societate).³³ Presiunea noii terminologii transformă bibliografia-bibliologie nu numai într-un act de „comunicare“, dar și într-unul „semiotic“: „Obiectul său este constituirea unei semiologii istorice a cărții“.³⁹ Fondul problemelor rămâne însă același. Este cazul, în sfârșit, al modului de folosire al bibliografiei. El a fost asimilat, în spirit modern, actului „lecturii“. Citim „texte“ grupate într-un „text“, clasat, catalogat, integrat unei structuri informativ-introductive (*état de la question*).⁴⁰ Doar că bibliografia devine și în acest sens binecunoscuta, permanenta compilare, rezumare, selectare. Deci, din nou, „bibliografie critică“.

Este imposibilă escamotarea funcției practice, primordiale, esențial informative, a bibliografiei. Ea este și rămâne, prin definiție, o *Hilfsliteratur* (= „literatură ajutătoare“), termen german curent. Iar folosirea sa „se învață“, precum spun și toate manualele și introducerile în „problemele și metodele istoriei literare“ ale „școlii Lanson“ (A. Morize,⁴¹ G. Rudler etc.) încă în primele decenii ale secolului. Doar că metodologia se perfecționează și se diversifică pe specialități (de ex., *Wie finde ich soziologische Literatur?* de F. Haitmann, 1977). În ultima perioadă, orice „manual informativ“ sau de „tehnică în știința literaturii“ germane dau astfel de indicații.⁴² Există, și în terminologie engleză, o relație directă între *Literary Research* și *Bibliographical Training*.⁴³ Astfel de preocupări, de „extrem de riguroasă specializare sistematizată“,⁴⁴ curente în culturile de mare tradiție, nu pot fi privite cu suficiență, bagatelizate și minimalizate în culturile de mică tradiție. Cu atât mai puțin de micul jurnalism cultural sau literar, de pretutindeni, inclusiv „românesc“.

O preocupare și chiar un început de concepție bibliografică datează, în cultura română, cum știm, încă din secolul 19.⁴⁵ Este însă vorba de inițiative strict individuale, discontinue, neorganizate, specializate doar în zona tipăriturilor vechi, unde activitatea de pionierat efectiv a lui Ioan Bianu este notabilă (*Bibliografia română veche*, I—III, 1898, 1910, 1936). Va fi continuată și completată de elevi și discipoli. De fapt, ea nu este nici azi încheiată. Referința de bază, în domeniul

bibliografiei bibliografiei românești, rămâne mereu N. Georgescu-Tistu (*Bibliografia literaturii române*, 1932, și alte lucrări). Poate fi menționat și faptul că atunci când se adresează lumii științifice străine, N. Iorga prezintă bibliografia istorică română sub titlul — de altfel curent în Occident — *La littérature historique roumaine* (1926, 1930). Terminologia folosită este cea tradițională.

Bibliografia rămâne constant în atenția academică și universitară (dar niciodată fără mare prestigiu). Un discurs de recepție al lui D. Caracostea (*Ioan Bianu și problemele bibliografiei române*, 1941) este de reținut prin perspectiva sa culturală. Multe „introduceri” în studiile literare, de asemenea. Finalitatea lor nu este însă doar didactică. Un astfel de proiect (G. C. Nicolescu, 1941)⁴⁶ rămâne fără urmări. Preocuparea revine, la un nivel superior, și la T. Vianu (1960).⁴⁷ Problemele de documentare și metodologie literară nu se bucură însă de o mare atenție. Ele sunt, cum se spune, „de circulație internă” (de ex. *Îndrumări practice de documentare*, Ac.R.P.R., 1960 etc.). Situația nu se va îndrepta cu mult nici mai târziu.

Cenușăreasă a studiilor literare, privită foarte de sus de critica de „gust” și de „impresii”, bibliografia se vede parodiată și literar de M.-H. Simionescu, în *Bibliografia generală* (1970). Doar că proiectul scriitorului are un alt punct de plecare, superior, de ordin antiliterar. Autorul surprinde foarte bine și circularitatea oricărei bibliografii, cu trimeri reciproce și reveniri la punctul de plecare. În zona eseismului literar de bună calitate, Dan Pavel „execută” și el pe bibliografi în *Bibliopolis* (1990), de care am amintit. O vagă și fugitivă intuiție a bibliografiei „totale”, chiar exhaustiv-planetary, întâlnim și într-o lucrare (uitată) despre *Critica și cibernetica* (1973) de Radu Bagdasar. Efect al sincronismului mecanic, frecvent în epocă, rămas fără urmări reale și mai ales creatoare. Fenomen foarte obișnuit, în această zonă a culturii române.

5. ENCICLOPEDIA

De o neobișnuită vitalitate se bucură în secolul 20 și ideea — aparent fosilizată, perimată, controversată în orice caz — a *enciclopediei*. În realitate, dincolo de orice aspect practic, editorial, în plină expansiune, *enciclopedia* — una din accep-

țiile originare, chiar antice, ale ideii de *literatură* — cunoaște în epoca actuală progrese considerabile de ordin istoric și semantic. Istoria ideii de *enciclopedie* este tot mai bine cunoscută atât pe epoci, cât și într-o perspectivă de sinteză. Lucrările de referință istorică (Robert Collison, Ulrich Dierse etc.)¹ pot fi considerate ca „uzuale”. Relațiile fundamentale cu „literatura”, înțeleasă sub diferite aspecte, sunt și ele bine omologate. Termenul de *enzyklopädische Literatur* este deci „clasat”. Prin studiile lui Eric A. Havelock (și alții) o definiție a lui Homer ca „enciclopedie tribală” face parte din locurile comune istorice ale epocii. Există și altele, gen „enciclopedia cunoștințelor colective”² etc.

1. Fără a intra în detalii (care de altfel nici nu interesează *Biografia noastră*), reținem mai întâi disocierea, bine studiată și definită, dintre *dicționare* și *enciclopedii*. Din punct de vedere strict teoretic, este una din contribuțiile cele mai importante la teoria modernă a *enciclopediei*. În esență, *dicționarul* are o competență analitică, în timp ce *enciclopedia* una sintetică. Obiectivul său este „imaginea cumulativă și totalizantă a cunoașterii”, „totalitatea (universalitatea) cunoașterii lumii”. În termenii lingvisticii moderne, fiecare cuvânt al dicționarului (*entrée, entry*) reprezintă o singură unitate semantică și semiotică; ea nu poate fi substituită printr-un sinonim sau traducere. În cazul enciclopediei, fiecare unitate poate folosi, dimpotrivă, ca explicație, orice cuvânt din același câmp semantic. Se ajunge la o schemă contextuală, care include și alte fenomene semiotice, ipoteze, interpretări, practic nelimitate.³ Semantică și denotații în cazul dicționarelor, pragmatică și conotații în cazul enciclopediilor. În sfârșit, dicționarul respectă ordinea strict alfabetică. Enciclopedia, prin caracterul său asociativ-extensiv, adoptă ordinea alfabetică sau oricare altă ordine tematică. După cum există și formula de sinteză, de „compromis”, a dicționarului enciclopedic (un titlu destul de cunoscut: *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* de O. Ducrot și T. Todorov, 1972).

Universalitatea extensivă, potențială și ideală a enciclopediei constituie, pe de altă parte, imensul său handicap, mai ales actual. Cunoașterea a devenit mult prea vastă. Un limbaj științific, care să exprime și să domine ansamblul enciclopedic, nu există. Cuprinderea universală, exhaustivă, a cunoștințelor a devenit practic „imposibilă”. Epoca se recunoaște în și cultivă doar cunoașterea fragmentară, compartimentată, strict specializată. Ideea enciclopediei pare multora definitiv *éclatée*, depășită, perimată.⁴ Spirite ca Leibniz, des-

pre care s-a spus că ar fi fost ultimul om care să cunoască tot, sau La Bruyère, „ultimul moralist, care poate să vorbească despre orice om“, să includă deci toate „regnurile“ lumii umane într-o singură carte (R. Barthes), nu mai sunt posibile. Încetează să mai constituie un ideal imaginabil, realizabil chiar și la scară globală. La nivelul efortului individual, enciclopedia pare deci un obiectiv total absurd, utopic, imposibil. Nu uităm, în sfârșit, nici ecourile literare negative: enciclopedism „plictisitor“ (J. L. Borges, *Ficciones*, 1950), dovadă de spirit autodidact ridicol (personajul din J. -P. Sartre, *La Nausée*, 1938) etc.

2. Înregistrăm, în același timp, într-o zonă de penumbră, la antipodul acestor convingeri dominante, nu puține „rezistențe“ și chiar „supraviețuiri“ ale ideii pozitive de *enciclopedie*. Enciclopedismul ar fi, de pildă, specific culturii franceze. Ideea își dovedește în continuare vitalitatea, eficiența și, în unele domenii, chiar necesitatea. Cum am și constatat de altfel, idealul încă activ al „bibliotecii ideale“, în plin secol 20, trădează efectiv, în continuare, o reminiscență, poate chiar o obsesie enciclopedică. Mitul nostalgic, instinctul cunoașterii integrale în orice caz, nu pot și nici nu sunt dispuse să dispară fără urme.

Unele cercetări, foarte aplicate, de istoria ideilor și credințelor religioase, scot în lumină legitimitatea, continuitatea „științei totale“ de tip tradițional: de la Pitagora, la Platon, până la umanistii renașterii italiene, Paracelsus și alchimiștii, cunoașterea are o funcție în același timp gnoseologică, existențială și soteriologică. Ea își păstrează în continuare structura și vitalitatea sa „holistică“,⁵ de origine, evident „umanistă“. Revenirea la viziunea enciclopedică este deci, în unele împrejurări, posibilă (M. Eliade).⁶ A pune o anume ordine rațională în câmpul informației dispersate, inevitabil heteroclitice, uneori chiar haotice, reprezintă o condiție minimală a cunoașterii. În acest sens, s-a putut vorbi și de „barbaria specializării“ (José Ortega y Gasset). Mecanismul contextual al cunoașterii și deci al culturii merge în același sens: spre integrare și totalizare progresivă. În acest mod, cultura se apără de dispersiunea totală și deci de dizolvare, de auto-anulare.

Specializarea cea mai perfecționată și justificată nu poate deci suprima, în esență, unele mecanisme fundamentale ale cunoașterii, bine puse în lumină și de hermeneutica modernă (reluare de fapt a tezelor Wolff-Schleiermacher din secolul trecut). Relația tot/parte, pe care o ilustrează orice dicționar

sau enciclopedie de citate, fragmente (am reținut proliferarea acestui gen în secolul 20), trimite, în mod inevitabil, la totalitatea culturală din care este desprins un citat sau altul. Un citat nu poate fi gândit niciodată izolat, ci numai ca parte a unei structuri, ansamblu, sistem de idei sau texte. În *Bouvard et Pécuchet*, Flaubert condensează mai mult de 1500 de volume sub formă de citate intertextuale. Un astfel de citat „total” constituie, în spiritul „cărții de buzunar” moderne, o „enciclopedie minimală”.⁷ Un termen mai potrivit nici nu există. Spiritul compilativ-intertextual, atât de viu în conștiința teoretico-literară a epocii (I, 1), ține de aceeași vocație-necesitate „enciclopedică”. Procedul *la mise en abyme* are aceeași motivație.

Enciclopedia — însăși definiția etimologică o spune — presupune cunoașterea circulară, înlănțuirea ciclică a datelor, integrarea sistematică într-un circuit, în ultimă analiză, sferic. Reflexia serioasă, esențială, despre enciclopedie redescoperă și reafirmă, încă o dată, același *savoir en cercle*, „circularitatea invizibilă și permanentă a adevărurilor” (M. Blanchot).⁸ Într-o astfel de situație epistemologică, argumentul empiric al imposibilității radicale al enciclopedismului total devine inoperant. Analiza fenomenologică, a intuiției independente de cunoștințele lumii exterioare, vine — dimpotrivă — s-o confirme. Un adevăr metapsihologic imediat, de tipul „orice ființă pare să fie, în sine, rotundă”, sau — mai concis — „ființa este rotundă” (G. Bachelard, *l'être est rond*)⁹ ne pune în mod direct în fața unui adevăr fundamental. Iar acesta nu poate decât să legitimeze, inclusiv ontologic, proiectul enciclopedic. Într-o astfel de perspectivă, permanentă, „eternă”, este deci greșit să vorbim despre inactualitatea sau imposibilitatea teoretică și/sau practică a enciclopedismului.

Există și argumente așa-zicând „empirice”, care tind să ilustreze existența eternului impuls primordial al cunoașterii integrale. El este asociat, în mod curent, „enciclopedismului” de către unele conștiințe reprezentative ale secolului. Confesiunile lui G. Papini din *Un uomo finito: Un milione di libri, Dal tutto al nulla* (1912) sunt mai mult decât o reverie latent autodidactă. Idealul este cunoașterea totală, rapidă, impuls plin de elan și renunțări rapide, dublat de conștiința acută a limitelor și, în cele din urmă, a ratării inevitabile a

proiectului enciclopedic. Text reprezentativ, între toate, uitat ca multe altele. Tentativa enciclopedică îl încearcă și pe Ezra Pound (*Guide to Kulchur*, 1938, 1952). Ulterior, *Caietele* lui P. Valéry au fost declarate adevărate dovezi de „eroism enciclopedic”.¹⁰ Mai mult: „Ipostaza enciclopedistă este esența personalității umane” (R. Barthes; cine s-ar fi așteptat?).¹¹ Și nu chiar întâmplător, dicționarele de filozofie ale epocii (A. Lalande, Paul Foulquié-Raymond Saint-Jean etc.) înregistrează „totalitatea” printre ideile fundamentale ale gândirii, clasate și de Kant printre cele 12 categorii, forme *a priori* ale cunoașterii.

Evident, în sfera ideilor literare demonstrația are doar un caracter pur experimental și pragmatic. Faptul că sunt gândite, în continuare, enciclopedii și încă „universale” (de ex. H. G. Wells, *The Idea of a World Encyclopedia*, 1936), constituie încă o dovadă de vitalitate și eficiență. Cu unele precizări: o astfel de sinteză enciclopedică este prin definiție „concentrată” (deci selectivă) și „deschisă” (deci perfectibilă, prin completări necesare). Un acord se realizează în jurul acestor exigențe esențiale. O enciclopedie face doar sinteza (*le point*) cunoștințelor umanității într-un moment bine determinat al istoriei sale.¹²

Completă sau nu, enciclopedia rămâne — în orice împrejurare — strict funcțională, utilă, și, în nu puține împrejurări, indispensabilă. Consultarea rapidă constituie o necesitate absolută a vieții intelectuale moderne. Dovadă că documentarea, de orice tip, se extinde, se mecanizează și se informatizează cu rapiditate. Tendința este de a se ajunge la o „enciclopedie globală”, respectiv la un sistem informativ „enciclopedic” mondial, care să interconecteze toate universitățile și bibliotecile mari ale lumii. José Ortega y Gasset are, printre alții, cu deosebită claritate (1939), tocmai viziunea unui astfel de „dicționar enciclopedic”. Acesta este o „carte-mașină”, care poate să răspundă necesităților „pragmatismului general uman” de a obține „date precise”, utile și accesibile oricărui nivel cultural.¹³ Când o astfel de enciclopedie se specializează — și avem în vedere, în primul rând, lucrări de tipul *Enzyklopädie der Literaturwissenschaft* de Klaus Weimar (1980), redactată sub forma unor foarte scurte articole riguros numerotate — exigența „totalității” rămâne aceeași. Doar orientată în sensul unei sistematizări, fundamentări și justificări „radicale și raționale” a „științei literaturii” ca știință autonomă. Deci, „totalitatea” argumentelor și referințelor critice care duc la și justifică astfel de con-

cluzii. Întrebarea-cheie rămâne însă una și aceeași: „Cui folosește propoziția“ (*der Satz*)? Și-o pune și B. Brecht în spirit ironic într-un eseu: *Darstellungen von Sätzen in einen Enzyklopädie*. A și fost luat ca motto într-un dicționar german de citate critice.^{A1}

Faptul, în sfârșit, că pot să apară și opere literare, de pură ficțiune, în plin secol 20, declarate „enciclopedice“ de autorii lor, sau recunoscute ca atare de critică, nu este nici el accidental sau neglijabil. Este, din nou, cazul celebru al lui *Tlön Uqbar Orbis Tertius* de J. L. Borges, enciclopedia imaginară a unei culturi și civilizații imaginare. Nuanța fantastică este și ea bine subliniată. Dar exemplul nu este unic. Există și nuanța parodică (Richard Horn, *Encyclopedia*, 1960), ca și colajele obsedate utopic de aceeași idee a „cărții totale“.^{A2} Romanul modern, de altfel (după R. Caillois), „ține de enciclopedie, tratate de sociologie, medicină sau psihologie și cel mai frecvent de cronică.“¹⁴ Literaturii însăși i se recunoaște capacitatea de a fi *véritablement encyclopédique* și prin posibilitatea sa de a combina și alterna cunoștințele (*tourner les savoirs*), fără a le fetișiza și fixa vreodată (R. Barthes).¹⁵ Este deci evident că ideea enciclopediei literare are, în secolul 20, aspecte mult mai bogate decât se afirmă sau se bănuiește. Și nu pretindem (nici de data aceasta) că documentarea noastră este efectiv... „enciclopedică“. Altfel spus, exhaustivă. Dar persistența și rezistența activă a ideii enciclopedice este în afară de îndoială.

3. Altceva demonstrează, în mod definitiv, secolul actual: imposibilitatea enciclopediei individuale, realizată de un singur autor. Sub acest aspect, criza enciclopediei, mai ales individuale, este într-adevăr, iremediabilă. Ea ar fi una dintre „iluziile progresului“ (G. Sorel). Ne-am întâlnit cu o astfel de concluzie.¹⁶ Se poate chiar vorbi de o tendință modernă antienciclopedică. Scindarea celor două tipuri de enciclopedii datează, de altfel, încă din evul mediu.¹⁷ Ea se accentuează pe parcurs. Marea *Encyclopedie* franceză din secolul 18 este, cum bine se știe, o operă de colaborare, de „echipă“ bine coordonată. Și acest principiu învinge și în epoca actuală. Ea este, cum se și spune, a „cercetării interdisciplinare“, a „pluralismului“ metodelor și punctelor de vedere, a „convergenței și condensării științelor (lingvistică, stilistică, psihanaliză, sociologie, etnologie și celelalte)“.¹⁸ Metoda reușește în marile enciclopedii de tip clasic, în țările de veche tradiție culturală și de organizare a muncii intelectuale: *Encyclopaedia Britannica*, ultima versiune: *The New Encyclopaedia Britannica*, 32

vol., 1991; *Der Grosse Brockhaus*, 1977—1981; *Meyers Neues Lexicon*; *Enciclopedia Italiana Treccani*, 1929—1938 (pot fi amintite și enciclopediile italiene Hoepli, Zanichelli etc.); *Larousse du XX^e siècle*, 1928—1931; *Grand Larousse Encyclopédique*, 1960—1964. Metoda reușește însă mai puțin, sau chiar deloc, în zona istoriilor literare internaționale (gen: *Histoire comparée des littératures de langues européennes*, proiectul semiratat sub patronajul AILC), sau în teoria literaturii (gen: *Théorie littéraire*, Paris, PUF, 1989, foarte eclectică). Explicația este simplă: orice lucrare de tip enciclopedic are imperios nevoie de un principiu coordonator consecvent și de o „autoritate” care centralizează. Deci a unui spirit de mare capacitate (sau echipe foarte restrânse), cu funcție directoare eficientă. Încă una din concluziile bine verificate ale epocii.

Dovada că așa stau lucrurile este și faptul că reușitele enciclopedice, încă destul de puține, sunt specializate pe genuri (filozofie, arte, științe, literatură, spectacole etc.) sau pe civilizații și pe domenii culturale stricte (*Hispano-Americana*, *Catolica*, *Judaica*, *Islam* etc.), realizate de adevărați specialiști, educați în spirit unitar și la un nivel aproximativ egal de competență. Același lucru se poate spune și despre *The Encyclopedia of Religion*, „Mircea Eliade. Editor în chief” (1987). Nu întâmplător, cheia succesului se află mai ales în personalitatea „editorului” unic. Așa cum s-a întâmplat, de pildă, și cu *Encyclopédie française* (A. de Monzie, 1933) sau *Encyclopédie de la Pléiade*, redactată pentru fiecare „literatură” în parte de un specialist (*Histoire des Littératures*, sub direcția lui Raymond Queneau, 1962). În domeniul francez există de altfel o mare tradiție enciclopedică și acest fapt benefic se simte. Titlul emblematic este celebrul *Petit Larousse Illustré* (1906), reactualizat periodic. Ultima (?) enciclopedie anglo-saxonă individuală, *The Readers Encyclopedia* de William Rose Benét, datează de la mijlocul secolului (1948, 1955, 1965). Dar și ea integrează și compilează lucrări anterioare, rolul central fiind mai puțin de colaborare cât de coordonare. Aceeași situație și cu alte (excelente de altfel) întreprinderi franceze și engleze (*Dictionnaire universel des lettres*, 1961; *Cassell's Encyclopaedia of World Literature*, 1953, 1973; *Encyclopedia of Poetry and Poetics*, 1965, *Encyclopedia of Literature and Criticism*, 1990, 1991). Principiul colaborării în echipă și pe echipe de specialiști enciclopedici domină cu autoritate întreg secolul 20. *Encyclopaedia universalis*, 1984—1985, proiect francez important, este ultimul mare exemplu.

Într-un domeniu strict specializat al științelor literare, spiritul enciclopedic pare să-și (re)găsească nu numai domeniul de predilecție, dar și un nou suflu. Este cazul enciclopediilor de referință literară unică (de ex. G. A. Scartazzini, *Enciclopedia Dantesca*, 1896—1905), sau globală (*La Nuova Enciclopedia della letteratura* Garzanti, 1985). Dar, mai ales, al „literaturii comparate” și, în general, al întregii problematice în jurul lui *Weltliteratur*, al „literaturii universale”, despre care vom reveni pe larg în volumul următor. Fără un anumit enciclopedism, astfel de cercetări nu sunt posibile. Sau, cum spune ironic cel mai fervent și convins adept al acestei orientări: „Cine nu are vocație enciclopedică nu este obligat prin lege, după câte știu, să devină comparatist” (Etiemble).¹⁹ Anterior și G. Papini visa, în textul amintit, o *Storia letteraria mondiale comparata*. Și oricâte obstacole s-ar ridica în fața acestor proiecte gigantice (acceptate în principiu, declarate ca utopice în practică), în literatura comparată „un anumit enciclopedism a devenit o necesitate”. În perspectiva preconceptului de bază, mereu de verificat și de documentat, al „patrimoniului” sau „substratului cultural comun al tuturor literaturilor”. Chiar și unii comparatiști universitari suprapozitivisti aderă la această concluzie inevitabilă.²⁰ Noi înșine am „militat” în acest sens într-o cultură fără astfel de tradiții și, mai ales, într-o perioadă în care orice enciclopedism-universalism-cosmopolitism era considerat un foarte grav păcat ideologic.²¹ Spiritul totalitar închis-naționalist, activ în Europa de est și după prăbușirea sistemului comunist sovietic, refuză însă în continuare deschiderea „universală”. Enciclopedismul cosmopolit îi este fundamental suspect. Proiectul reprezentativ de anti-enciclopedie totalitară rămâne, incontestabil, *Bolšaiasovietskaia Entiklopedia* (ed. 3^a, 1969—1978). O fosilă indigestă, exclusivistă și agresivă.

4. O metamorfoză și chiar o supraviețuire neașteptată cunoaște, în sfârșit, *enciclopedia*, în a doua jumătate a secolului 20, în zona „noii critici”. La prima vedere, s-ar părea că — dimpotrivă — *enciclopedia* se situează la antipodul criticii literare. Cea tradițională, bineînțeles, orientată spre „originalitatea” textului, conform tezei *attention à l'unique*. Teoria enciclopediei exclude, în principiu, „excepția” (deci individualitatea operei), preocupată numai de „totalitate”.²² Doar că teoria modernă a lecturilor critice plurale, alternative, de diferite tipuri, ale aceluiași text literar, nu numai posibile, dar și necesare, readuce perspectiva enciclopedică — aparent abolită — în centrul atenției critice. Ansamblul studiilor zise

„interdisciplinare“, care introduc un text, o operă, un grup de opere literare, într-o rețea multiplă de relații (istorice, biografice, sociologice, psihologice etc.) printr-o „privire stereoscopică“.²³ asupra literaturii, este în mod evident de esență „enciclopedică“. Nu poate fi deci vorba de un abuz de limbaj. Critica deconstructivistă, antistrukturală, consideră efectiv opera literară, în mod explicit, drept o *enciclopedie*: „Ca enciclopedie, opera epuizează o listă de obiecte heteroclite și această listă constituie antistruktura operei, obscuro sa... poligrafie“.²⁴

Din perspectiva diametral opusă, tradițională, arhetipală, a literaturii și deci a criticii, *enciclopedia* devine chiar un „mod“, o „formă“, un „gen“ literar fundamental. Este principiul de bază al „formelor specific enciclopedice“ al literaturii, teoretizat insistent de Northrop Frye. El este convins că „orice epocă a literaturii tinde spre o formă enciclopedică centrală; în mod inevitabil ea este scriptura sau cartea sacră“. În cultura occidentală, Biblia joacă acest rol invariant, arhetipal, de gen literar fundamental. „Forma enciclopedică“ include deci „Biblia, *Commedia* lui Dante, marile poeme epice și operele lui Joyce și Proust“.²⁵ Teoria se extinde asupra întregii literaturi: „Tocmai datorită faptului că, varietatea sa este infinită, literatura sugerează o organizare enciclopedică (*encyclopaedic range*)“. Mai mult: întreaga „mitologie“ a culturii tinde să devină, nu mai puțin, „enciclopedică“. Ea include și exprimă „întreaga viziune a societății despre trecutul, prezentul și viitorul său“.²⁶ Terminologia criticului canadian nu se generalizează, dar ea are, în mod evident, coerență. Este, de altfel, un bun exemplu de coeziune structurală, dincolo de contextele culturale imediate, ale unei idei literare ce poate să funcționeze — peste tot și în mod independent — conform logicii sale interne.

Considerarea „dicționarului“ și „enciclopediei“ ca „genuri literare“, definiție ce pare depășită, deși circulația sa este încă atestată,²⁷ aparține aceleiași solide terminologii tradiționale. Ea sfidează, în continuare, mai ales în secolul 20, criteriul statistic și modele culturale, cu întreg vocabularul lor *à la page*. Ideea enciclopediei, bimilenară, demodată sau nu, rezistă în continuare cu succes.

Despre o practică și mai ales o reflexie „enciclopedică“ românească incipientă nu se poate vorbi, cu seriozitate, decât în secolul actual. Se pot reține câteva aspecte tipice.

Prima lucrare românească de acest gen, *Enciclopedia română* (Sibiu, 1898—1904, I—III), zisă și „Diaconovici“, patronată de *Astra*, inaugurează o serie de lucrări individuale și colective. Din prima categorie, trei titluri citabile, inegale: „*Minerva*“, *Enciclopedie română* (1929), I. A. Candrea și Gh. Adamescu, *Dicționar enciclopedic ilustrat* (1931), semnalat și în străinătate,²⁸ și Lucian Predescu, *Enciclopedia Cugetarea* (1940), nu chiar atât de „proastă“ pe cât s-ar crede. Sub coordonarea lui D. Gusti *Enciclopedia României*, organizată tematic (1938—1943). Un proiect din perioada 1945—1946, *Enciclopedia Universul*, conceput în 24 de volume, coordonat de Al. Ciorănescu, rămâne nefinalizat din cauza împrejurărilor epocii. Doar litera A a fost „încheiată“. Restul materialului s-a pierdut. Epoca „socialistă“ nu produce, de altfel tardiv, decât un singur *Dicționar enciclopedic român* (1962—1966, I—IV), cu multe servituți ideologice. Va fi reluat, revăzut și completat abia în ultimul timp, după 1989, sub titlul *Dicționar enciclopedic*. N-au apărut, deocamdată, decât volumele I (1993) și II (1996). Versiunea comprimată, *Mic dicționar enciclopedic* (1972, 1978, 1986), se deschide cu o mare fotografie-color a lui Nicolae Ceaușescu. De un copios și delirant capitol se bucură același personaj nefast și în *Enciclopedia istoriografiei românești* (1978), de trei ori mai extins decât cel consacrat lui N. Iorga. Este triumful absolut al „cultului personalității“ și al pseudo-enciclopedismului socialist. De altfel, *Scinteia* (30 aprilie 1969) a și vorbit emfatic, prin academicieni și editori foarte oficiali, de existența unei strălucite (dar... inexistente) „*Literaturi enciclopedice românești*“. De fapt, un penibil moment intelectual. Foarte patriotic-propagandistică este și *Enciclopedia civilizației române* (1982), cu multe exagerări.

Două realizări importante din aceeași perioadă funestă se salvează prin profesionalism și utilitate indiscutabilă. Din păcate, *Dicționarul scriitorilor români*, conceput și realizat de o echipă coordonată de Mircea Zăciu, Marian Papahagi și Aurel Sasu, inițiat în 1975 și pus la punct, în esență, încă din 1982, n-a putut să apară din cauza cenzurii și a ostilității opiniei literare oficiale. Primul volum (A—C, 1995), editat recent, include și un *Dosar*, o piesă capitală a istoriei cenzurii românești. Din punct de vedere ideologic, el este chiar mai semnificativ decât *Dicționarul* însuși.²⁹ O soartă mai bună, limitată prudent la anul 1900 — de fapt o adevărată enciclopedie a întregii culturi române, până la sfârșitul secolului 19 — este *Dicționarul literaturii române de la origini până*

la 1900 (Iași, 1970). Colocviul care-l „lansează“, despre „dicționarele literare“ (1979), rămâne, deocamdată, singura referință românească serioasă în acest domeniu.³⁰

O altă fază aparține unor încercări sporadice de definire a „spiritului enciclopedic“ pus sub emblema lui B. H. Hasdeu.³¹ Problema totalității cunoașterii științifice (*universitas litterarum*), enciclopedismului și specializării, respectiv a spiritului sintetic și analitic, este tratată „nemțește“ de Dr. V. Bologna (1935).³² Ar fi putut da sugestii fecunde, dacă ar fi fost cunoscut, și un articol de Mircea Eliade, scris însă într-un alt context și la alt nivel, despre *Dictionaries and Encyclopaedies* (1973).³³ Autorul avea însă, încă din 1928, prin izvoare italiene, noțiunea „enciclopediei bibliografice“.³⁴ În legătură cu erudiția *bric-à-brac*, pe tema vânătorii din *Pseudo-kynegheticos*, de Al. Odobescu, observații exacte face și N. Manolescu (1976). Ordinea enciclopediei este „nominală“, „calea de la un obiect la altul nu mai este logică și temporală, ci analogică și spațială“.³⁵ Criticul are și noțiunea dicționarului ce poate conține toate operele.

Când critica literară, după o perioadă de rigid și steril dogmatism, începe să reflecteze liber și documentat asupra condiției sale specifice, problema perspectivei „interdisciplinare“ începe să se pună și la noi. Ea poartă numele, cu antecedente românești notabile, de „critică totală“. O sinteză a discuției am propus în *Introducere în critica literară* (1968). Conceptul, deloc bine înțeles, pare și azi o „utopie“. De fapt, nu este vorba decât de pluralitatea „punctelor de vedere“, a sensurilor și semnificațiilor, a interpretărilor posibile multiple ale operei literare.

Mult mai importantă este, în sfârșit, ideologic vorbind, necesitatea și vitalitatea „spiritului enciclopedic“ în cultura română actuală. Am susținut recent (1995, 1996) — dar problema merită o dezbatere mult mai amplă — că un anume „enciclopedism“ este încă necesar. Condiția noastră (nefericită) de recuperare și sincronizare globală „obligatorie“ îl face încă inevitabil.³⁶ Dimpțiivă, E. Lovinescu (*G. Asachi*, 1921, 1927) credea că n-ar mai fi, de mult, necesar, în „epoca noastră de diferențiere (când) fiecare își sapă în adâncime galeria speculațiilor lui“. Problema preocupă și pe Camil Petrescu, în *Note zilnice* (1927—1940). Marile noastre figuri culturale — se admite în mod unanim — sunt într-adevăr, enciclopedice (Hasdeu Iorga, Eliade). Există, în orice caz, o „variantă bună“ și una negativă a enciclopedismului: „iresponsabilitate“, „lău-

tărism“ (C. Noica, A. Pleșu).³⁷ În spiritul „post-modern“ al generației '80, „enciclopedia“ poate fi și parodiată.³⁸ Încă o dovadă a acestei vitalități este reluarea, modernizarea și reeditarea *Dicționarului universal al limbii române* (1896, 1947) de Lazăr Șăineanu, ajuns la ediția a unsprezecea (1995); cea mai populară operă lexicografică românească (I—II, 1995; III—V, 1996). Pe această bază, se lansează primul „Larousse“ românesc (II, p. XI), proiect de prim ordin al unui grup de lingviști ieșeni animați de Al. Dobrescu.³⁹ O revendicare de la „acel spațiu de emulație interioară, căruia să-i zicem enciclopedism și în care eu m-am format“ (de izolare intelectuală, *n.n.*) se constată, recent, și la H. -R. Patapievici.⁴⁰ Sensul „pașoptist“ al enciclopedismului românesc nu este încă bine perceput.

6. LITERELE UMANE

Noul vocabular critic dominant, începând mai ales din deceniile șase și șapte, elimină din circulația curentă încă un termen tradițional, o altă definiție „clasică“ a *literaturii*: *literele umane* (*lettres humaines*, *humane letters*, *humanities*, în general). Expresia este declarată — cu multă convingere — îmbătrânită, „depășită“. Un termen perimat, uzat, *obsolete*.¹ O privire mai atentă, și nu numai pe atlasul criticii europene moderne, rectifică și mai ales completează și această perspectivă, prea restrictivă. În plus, complexitatea problemei „umanităților“ depășește cu mult, cum vom vedea, sfera strict „specializată“ a literaturii și studiilor literare.

1. Evident, mai toate marile literaturi și enciclopedii ale secolului înregistrează, în continuare la *voce* „literatura“, și acest sens clasic, tradițional, eminent cultural: *letteratura*, *letteratura cioè d'umanità*, respectiv *letterato uomo*.² Mai mult: circulația sa se dovedește continuă și tenace în toate mediile și publicațiile academice, erudite, savante, predominant occidentale. Tradiția rămâne bine consolidată, în primul rând, în sfera filologiei clasice. O definiție-standard: „Umanitățile în sens profesional obișnuit (sunt) literele umane ale Greciei și Romei“.³ Studiul lor filologic, istoric, erudit este încadrat, în mod curent, în sfera *Lettres d'Humanité* (este și titlul unei publicații savante). Studiile, prelegerile, conferințele specializate de acest tip poartă, la fel, titlul *Humanistische Reden und Vorträge* (cazul unui eminent filolog

german Werner Jäger, departe însă de a fi izolat). Circulația terminologică a umanităților este foarte bine atestată, mai ales în prima jumătate a secolului.

Un deosebit interes prezintă evoluția semantică a acestui termen. Se observă, în mare, patru evoluții semnificative: de la sensul global la specializare; de la erudiție la o formulă „ideală“ de viață, celebrul „ideal umanist“; de la neutralitatea academică la ideologizare și implicare directă în controversele ideologico-politice ale epocii; de la apologie la critică și contestare, adesea radicală. În întreg acest complex cultural-istoric, *literatura* propriu-zisă trece tot mai mult pe plan secund, de penumbră. Dar „supraviețuirea“ sa, în diferite forme, rămâne — cum vom vedea — permanentă.

Bine consolidată este, în primul rând, definiția „științifică“ a „studiilor umaniste.“ *Humanities* (în terminologie engleză) este echivalentul lui *study of letters* sau *literary scholarship* (= studii literare, erudiție). Definiție curentă a „manualelor“ și „introducerilor“ în studiile literare, de uz predominant didactic.⁴ Două accepții au o valoare reprezentativă: 1. *umanistul*, savantul care prin profesie sau vocație se ocupă cu *studia humanitatis* („un ciclu bine definit de discipline... (despre) documente contemporane, gramatică, retorică, poezie, istorie și filozofie morală; pe această listă... studiul autorilor greco-romani ai antichității clasice“; 2. *umanismul*, totalitatea (*the body*) literaturii, studiilor (*scholarship*) și gândirii exprimate prin scrierile „umanistilor“.⁵ Definiția se extinde și se diversifică. Delimitarea circumscrie cu mare claritate două domenii specifice ale culturii și cunoașterii contemporane. *Umanitățile*, ca obiect de studiu — în universitățile americane în speță — includ „toate obiectele de învățământ (*learning*) cu excepția științelor“ (1940).⁶ „Umanitățile, definite în sens larg, sunt acea ramură a învățământului ce are ca obiect studiul umanității și al activităților umane, gândirea umană și relațiile sale, distincte de științele fizice“ (1990).⁷ Se constată, în același timp, reflexul permanent, tradițional-istoric, mereu foarte insistent, de a studia, sintetiza și reevalua întreaga tradiție a umanismului astfel definit. Numeroase colocvii și culegeri de studii, în legătură cu „umanismul medieval“, al „renașterii“, „german“, „francez“ etc., o întreagă bibliografie (ce nu intră în preocupările noastre). Notăm doar un singur titlu, de sinteză, de simplă exemplificare: *The Idea of Humanities* (R. S. Crane, 1967).⁸ Se observă, în același timp, și expansiunea extracontinentală, extraeuropeană, a *umanităților*. Tendința lor intrinsecă este universa-

lizarea continuă. Notă de altfel specifică tuturor aspectelor literare ale secolului nostru.

Dublul conținut semantic esențial al *umanităților* — predominant încă din antichitate, manifestat pe parcursul întregii evoluții istorice al acestei idei — reapare cu claritate și în secolul 20. Chiar dacă filologia rămâne în conștiința și practica științifică și didactică actuală „ramura (*branche*) dominată a umanităților“ (și este semnificativ că o astfel de constatare este repetată în legătură și cu doi mari filologi ai epocii: Erich Auerbach și Leo Spitzer),⁹ ea este tot mai mult pusă în discuție. *Filologia* este disociată de *umanism*. Apar disocieri și excluderi radicale. Se vorbește chiar de un „conflict“. Conotațiile *umanismului* sunt în mod evident mai vaste, mai bogate axiologic, mai exigente. Fapt scos tot mai mult în evidență. Inclusiv de către filologi de mare autoritate (W. Jäger, 1936, dar și de alții).¹⁰

Aceeași disociere, tot mai bine subliniată, se face observată și în domeniul studiilor literare generale. Între „umanități“ și „experiența estetică“ există nu numai incompatibilități structurale, dar și un conflict latent (uneori chiar declarat).¹¹ Nici filologia cea mai strictă nu poate nega existența „cunoașterii emoționale, textuale, interpretative“¹² a operelor literare Ceea ce legitimează, în mod direct, totalitatea activităților critice și a lecturilor bine personalizate. Există deci „o legătură între lingvistică privită ca știință și studiul estetic și umanistic al literaturii“.¹³ Critica aparține și ea „umanităților“ datorită aspectului său educativ, didactic, fundamental. Comentariul critic — prin caracterul său esențial pedagogic, vădit încă din antichitate — este nu mai puțin „umanist“. Se reafirmă în felul acesta „concepția criticii ca o specialitate (*division*) centrală a umanităților“. Teză insistent subliniată de N. Frye.¹⁴ Și George Steiner vede în critica literară o formă de *Humane Literacy* (1963).¹⁵ În sfârșit, „teoria literaturii“ este privită și ea tot ca o „disciplină umanistă“ (R. Wellek).¹⁶ În concluzie — în veche tradiție de altfel — umanitățile includ, și în secolul 20, totalitatea studiilor literare. Ele definesc și dau în continuare conținut unui *label* de mare prestigiu istoric. Academic, elitist, inactual într-un fel, dar cu partizani convinși și propagat în spirit canonic prin „instituii“ durabile, bine consolidate, de o mare onorabilitate culturală.

2. Literatura, în totalitatea dimensiunilor sale, este una dintre aceste instituții. Din perspectiva *Biografiei* noastre, ea rămâne, de fapt, „instituția“ cea mai specifică. Iar nota sa

fundamentală, cum verificăm și în secolul 20 (inclusiv în acest volum, II, 1—3), este fundamental culturală. *Literacy, culture* și *humanistic culture* sunt noțiuni considerate sinonime, formule alternative, echivalente. O astfel de omologare circulă, de altfel, în textele și contextele cele mai variate ale epocii. „Cultura“ înseamnă „umanitate“. Iar aceasta este cel mai specific produs al educației „umaniste“. Mai mult: ideea lui său suprem. Referințele sunt concludente.¹⁷ Este vorba, de fapt, de un binecunoscut *topos* al ideii de literatură și de un loc comun al expresiei critice contemporane.

Problema este însă departe de a fi doar una de terminologie și de limbaj publicistic. Definiția „umanistă“ a literaturii — care se află în centrul acestor considerații — are conținutul totalizant și universalist al *literaturii* definită în mod constant ca „totalitate a scrierilor“ (III, 1). Ea revine, în mod circular, inclusă în însăși ideea de *enciclopedie* (III, 5). Este evident că mesajul umanist-enciclopedic — concluzie la care ajung toți cei ce reflectează cu seriozitate asupra acestei teme — se „aplică tuturor literaturilor și limbilor... capabile să aducă o contribuție spiritului uman“.¹⁸ Devine deci evident că *litterae humaniores* tind să se confunde, dacă nu cu ideea propriu-zisă de „literatură universală“, cel puțin, în unele împrejurări, cu învățământul academic, profesat, într-o anumită formă, „comparatistă“ în speță. Aceasta, într-o fază oarecum anterioară (1960).¹⁹ Punctul de vedere actual este mult mai deschis și elastic: „O înțelegere a umanităților care cuprind (*encompasses*) toate literaturile... Literale, științele sociale, biologice și fizice, toate au textele lor și toate fac parte dintre umanități“ (1988—1990).²⁰ „Literale umane“ ajung în felul acesta la extensiunea maximă: de la totalitatea literaturilor la totalitatea textelor.

Revenim deci din nou, într-un sens, la Terențiu: *Homo sum: humani nihil a me alienum puto* („sunt om și nimic din ce este uman nu-mi este străin“, *Heautontimorumenos*, (I, 1, 25). Doar cu o enormă cantitate de texte și cu un formidabil aparat modern de referințe în plus. Un alt citat clasic, din secolul 18 (1733—1734) din Pope: *The proper study of mankind is man* („Adevăratul studiu al umanității este omul“, *Essay on Man*, Ep. II, 1) reia aceeași concepție, reafirmată și în secolul 20: omul este „obiectul“ literelor de orice categorie, iar „omul de litere“ este, prin definiție, „umanistul“ (*humane man of letters*).²¹ Acesta tinde să se confunde, în același spirit clasic fundamental, cu Omul pur și simplu. În orice caz, chiar dacă în perioada actuală el „poartă am-

prenta omului de litere academic²², umanismul își manifestă — ideal vorbind — în continuare vocația esențial creatoare: „Spiritul umanist“, produsul suprem al spiritului uman, educat, format și stimulat de celebrele *studia humanitatis*. În esență, realizarea tuturor posibilităților umane creatoare: lingvistice, opere literare, opere de artă de orice fel, construcții filozofice, științifice sau istorice indiferent de gen. Formula include toate creațiile omului, necesare omului.²³ În principiu, această *humanitas* este (sau poate să devină) specifică tuturor oamenilor. În gândirea europeană, acest principiu este introdus încă de pedagogia renașterii.²⁴ În esență, „umanitatea“ are o valoare existențială și, la limită, ontologică. Poziția omului în cosmos ar fi *en deçà* și *au delà* de condiția umană. Studiile — unele celebre — despre relația dintre „individ și cosmos în filozofia renașterii“ (E. Cassirer, 1927) și despre „locul omului în cosmos“ (M. Scheler, 1928) dau întreaga perspectivă istorică și metafizică a acestor principii tradiționale.

3. În acest context, asimilarea și transformarea, inclusiv terminologică, a „literelor umane“ în „literatură“ devine cu totul firească. Încă o veche-nouă definiție a literaturii își continuă cariera și în plin secol 20. Epoca, în mod evident, o marginalizează. O exclude din actualitatea imediată a studiilor literare. Nu există, într-adevăr, nici o legătură între formalism, semiologie și structuralism și „perimatul“ umanism literar. Ceea ce nu-l împiedică să-și afirme, în continuare, legitimitatea în sfera sa de influență. O „literatură umanistă“ este deci pe deplin posibilă, încă admisibilă și chiar recomandabilă. Expresia are o anumită circulație, îndeosebi în critica anglo-saxonă actuală. În cea franceză, ea apare foarte rar și cu o nuanță vădită de superioritate condescendentă: „Există (într-adevăr, *n.n.*) o literatură tradițională, să spunem „umanistă“.“ etc.²⁵ În schimb, *humane literacy* (la George Steiner)²⁶ sau „literatura ca temă centrală (*central divison*) a umanităților“ (la N. Frye) — chiar dacă nuanța didactică este foarte prezentă²⁷ — reprezintă noțiuni curente, incontestabile. Ele sunt recunoscute și elogiare ca atare. Evident, ele revin în discuție, periodic, atunci când controversa în jurul „umanităților“ universitare se redeschide — și chiar cu pasiune — precum în SUA, în anii '90.²⁸

Literatura este deci umanistă prin vocație, prin tema sa centrală: „omul“, „condiția umană“, „valorile umane“ prin definiție. O astfel de accepție trece, în „noua critică“, drept foarte tradițională. Ea este apărută îndeosebi de criticii uni-

versitari sau catolici precum Charles Du Bos, în Franța: „Literatura nu este altceva decât întreaga gamă a emoțiilor umane”.²⁹ Ceea ce — strict „conținutistic” vorbind, — este incontestabil. Același punct de vedere și în *New Catholic Encyclopedia*: „Obiectul literaturii este situația și valorile umane”.³⁰ „Literatura tratează (*deals*) în mod esențial și permanent despre imaginea omului” (G. Steiner).³¹ Ea este „expresia cea mai completă a omului” (A. Reyes)³² etc. Definiția se opune, polemic, oricăror „tentative de a elabora o știință autentică” ce ar nega literaturii „esența umană”.³³ Se știe doar că „pentru semiologie literatura nu există”.³³ Reducționism, adesea simplist, radical antiliterar, asupra căruia vom reveni la timpul său.

Din perspectiva actuală, net dominantă, vechea pledoarie umanistă a literaturii pare să vină dintr-o altă eră geologică. Și totuși paradigma clasico-umanistă a literaturii numără, în continuare, pe toată durata secolului, partizani convinși. Că întreaga problemă are, cum vom vedea imediat, și implicații ideologice, conservatoare sau de stânga, este de netăgăduit. Charles Maurras este, în primele decenii ale secolului, un mare apologet al valorii tradiționale a „literelor umane”. Ele pot să „intereseze lumea întreagă”. „Cine va judeca după principiile lor nu va fi contrazis de genul uman”.³⁴ Acest universalism are urmări directe și asupra definițiilor „literaturii universale”, menționate în volumul următor. În sfera germană, unde umanitățile clasice se bucură încă de o foarte solidă tradiție (și nu numai strict universitară), pledoaria este și mai radicală: „Cunoașterea și studiul lumii vechi este singura forță a civilizației și puterii creatoare din viața națiunilor și indivizilor”.³⁵ Convingeri asemănătoare întâlnim la E. Panofsky și alții. Cultura clasică și literatura clasică își păstrează deci, în această sferă, prestigiul intact. El a fost și rămâne considerabil. Idealul clasic se confundă, în esență, cu definiția ideală a culturii, respectiv a literaturii.

De reținut că în toate aceste elogii academice, literatura constituie obiectul esențial de studiu și instrumentul cultural prin definiție: „Literatura... studiată pentru înțelepciunea, frumusețea, calitățile sale de a civiliza, pentru efectele sale umanizatoare, prin elevarea și întărirea spiritului”. Definiția-americană — mai veche este conformă programului academic din *The American Scholar* (1929).³⁶ Același program umanist rămâne valabil și pentru generația următoare: „Scopul general al studiului literar este să civilizeze și să umanizeze”. „Valorile literare sunt în permanență întrepătrunse cu va-

lorile culturii umane³⁷. Literatura continuă deci să fie studiată pentru valorile sale umaniste. Nu este doar o „formă“, un „sistem de semne“, sau o simplă „distracție“, ci constituie un adevărat act spiritual, normativ și formativ. Perspectiva literară este schimbată în mod radical și ea ne orientează spre alte zone intelectuale. Privirea de ansamblu a secolului 20 nu poate deci nici să le ignore, nici să le minimalizeze. *Biografia* noastră are, încă o dată, fațete multiple. Unele puțin cunoscute, sau chiar nebănuite. Toate la antipodul modelelor culturale ale epocii dominante, adesea supărător de exclusiviste.

4. Într-o zonă de oarecare penumbră publicistică se poate deci vorbi de permanența incontestabilă a idealului umanist. „Literale umane“ — expresie a unui sistem de valori de mare prestigiu „clasic“ — sunt recunoscute în continuare drept metode etico-educative active. Literatura, purtătoarea acestui *ethos* academic, „mumificat“ și în același timp admirat — cel puțin formal — în cercurile academice (dar nu numai), își regăsește astfel unul din izvoarele sale profunde. S-ar spune că un străvechi reflex genetico-defensiv face ca literatura să-și reafirme, chiar și într-o epocă declarat ostilă, vocația sa originară profund didactică. „Literale umane“ nu pot fi definitiv și radical disociate — oricât de puternice ar fi „formalismele“ epocii — de sensul lor spiritual originar. Produs prin excelență „uman“, *humaniores litterae* întrețin o relație permanentă și fecundă cu zone aparent obscure ale spiritului uman.

Evident, apologia umanistă are — la suprafață — un caracter net conservator, de apărare decisă a unor instituții și valori tradiționale. Un întreg sistem educativ se revendică, în mod deschis, de la aceste umanități. Texte și polemici, la timpul lor celebre, fac elogiul acestor „litere umane“. Controversa are loc atât în Europa (în Franța, de pildă), pe tema „necesităților literare și sociale ale disciplinei clasice“ (H. Clouard, 1913),³⁸ cât și peste ocean. Uln SUA, în aceeași perioadă, se fac auzite intervenții de mare răsunet (I. Babbitt).³⁹ Textul, probabil cel mai reprezentativ, de o mare claritate, eleganță stilistică și argumentare polemică strânsă, este însă celebrul eseu spaniol *La Deshumanización del arte* de José Ortega y Gasset (1925). Este vorba totuși de o „celebritate“ relativă, mai curând uitată. Căci alte texte, rigurose pe aceeași temă, ce-i drept franceze — deci fundamental franco-centrice — par să-l ignore cu dezinvoltură (în intervenții: „Despre dezumanizarea literaturii, 1967, 1973 etc.).⁴⁰ Per-

spectiva istoriei ideilor și a culturii predomină în astfel de „reconsiderări“ parțiale. În general doar erudite, și fragmentariste, temă de colocvii închise, specializate, fără mare audiență, cu documentare unilaterală.

Dimensiunea „educativă“ este mult mai importantă. În joc este menținerea sau schimbarea paradigmei „didactice“ tradiționale. De ce este necesară vechea *paideia* a „literelor umane“? De ce „un învățământ umanist al literaturii“? (1980).⁴¹ Răspunsul este (doar aparent) tautologic. Obiectivul esențial rămâne unul și același: „Elaborarea și dezvoltarea progresivă a specificului uman“ (José Ortega y Gasset, 1907).⁴² Este deci reluată — și cum ar putea fi altfel? — vechea teză a depășirii „animalității“, „barbariei“, cât și a unității colective, esențiale, a speței umane. În terminologie engleză, a ajunge la stadiul de *just man, human spirit, central humanity*⁴³ etc. „Ameliorarea omului“ constituie de altfel o definiție clasică, inclusiv de dicționar.⁴⁴ Un catechism umanist (admirabil) în 8 puncte, întâlnim și la T. S. Eliot (1929).⁴⁵ Dar, din perspectiva noastră, doar trei aspecte sunt, într-adevăr, fundamentale. Deoarece, fără realizarea lor, mesajul umanist ar deveni imposibil în societatea modernă, în genere tot mai ostilă valorilor umaniste.

Deosebit de semnificativă este, în primul rând, interiorizarea, asumarea personală, trăirea efectivă a „umanităților“. Este ceea ce termenii germani *Erlebnis* și *Bildung* exprimă cel mai bine. Îi folosește de altfel și W. Jäger, în două remarcabile texte pe această temă (1919, 1921). Rezultatul urmărit este „idealul armoniei și totalității“ (poate prea „elin“, totuși pentru exigențele societății moderne) și, mai ales, o „strictă disciplină a gândirii și voinței“ prin studiul limbilor clasice, valori în același timp spirituale și pragmatice.⁴⁶ În esență, întreg secretul umanităților constă în a preface în „ceva viu“ ceea ce, fără erudiție strictă, ar fi rămas iremediabil „mort“. Există, bineînțeles, destule referințe și pentru confirmarea acestei concluzii. Și mai importantă este recunoașterea valorii energetice a acestei „educații pentru acțiunea umană“ (G. Steiner),⁴⁷ spre implicarea directă în acte de viață personală și socială. Stimularea imaginației, dorințelor și voinței devin efecte esențiale. Curajul de a judeca liber este, nu mai puțin, încă o mare virtute umanistă. A fost introdusă în cultura europeană mai ales de iluminismul secolului 18⁴⁸ și nu poate fi îndeajuns elogiată.

În sfârșit, orientarea universalistă se dovedește, tot mai mult, de însemnătate istorică. Cultura umanistă este conce-

pută în „sens universal“. Cu semnificație, valabilitate și finalitate efectiv universale. Toți marii umaniști ai epocii sunt de acord și cu acest ideal. Doar localizarea spațială rămâne o problemă deschisă. Soluția finală este totuși una singură: „Cultura umanistă“ tinde — în esență — să devină sinonimul „culturii“ pur și simplu. Este adevărat că izvoarele umanismului sunt europene. Că noțiunea are un sens profund, organic, în primul rând, în Europa. După al doilea război mondial, umanismul a fost interpretat și ca unul dintre principiile reconstrucției spirituale ale Europei occidentale. Fază anticipată cu strălucire îndeosebi de E. R. Curtius. El era convins, de pildă, că în timp ce spiritul umanist european constituie o realitate „organică“, internaționalismul rămâne o concepție „mecanică“.⁴⁹ Doar că umanismul profesat în spiritul UNESCO, la *Rencontres internationales de Genève*, după al doilea război — patronat și cultivat și de alte organizații și instituții internaționale — tinde să depășească spațiul geografic și spiritual strict european. „Republica Internațională a Literelor“, în plină expansiune, în noile condiții istorice, include tot mai multe zone spirituale. Faptul că, de pildă, ideologia „panafricană“, „spiritul cultural african“, „idealul de umanitate africană“ au putut fi omologate și chiar integrate „universalității“ și „esenței umane“ constituie încă o dovadă în acest sens.⁵⁰ Ceea ce nu înseamnă că umanismul planetar a devenit de pe acum o realitate. Dar ideea umanistă are, efectiv, o vocație și o dinamică universalistă intrinsecă. Și ea se manifestă, îndeosebi în ultimele decenii, ori de câte ori contextul politico-ideologic o revendică, o încurajează și o face legitimă.

5. Același moment istoric denaturează, deviază și, în cele din urmă, distruge întreaga tradiție specifică a „literelor umane“. Ideologizarea maximă și activismul politic agresiv par să dea lovitura de grație. Înregistrăm criza cea mai profundă — și, s-ar spune, definitivă — din întreaga istorie a „literelor umane“. Ele sunt transformate în slogan propagandistic, alibi distins pentru intelectualii naivi și de bună credință și, mai ales, într-un eficace instrument de propagandă. Răspunsul la întrebarea capitală: „la ce servește literatura?“ urmat de răspunsul: a forma, apăra și elibera omul, devine exclusiv de ordin politic, mai precis propagandistic. Prestigiul formulei umaniste rămâne totuși imens, de vreme ce folosirea sa este evidentă și practică pe scara cea mai largă. Doar că golirea de conținut, de adevăratul său sens, se dovedește totală și fără scrupule.

Asistăm, fără îndoială, probabil la cea mai gravă corupere și mistificare a unei definiții tradiționale, „clasice“, a literaturii. Ea a rezistat cu destul succes, mai ales în secolul 20, la transformarea sa în simplă „formă fără fond“. Dar, de această dată, partida pare grav compromisă, dacă nu iremediabil pierdută. Explicația o dă întreaga situație politică și marile controverse ideologice ale secolului.

Umanismul este confiscat și mobilizat într-un dublu sens. Aparent, el revine la situația inițială din perioada renașterii și umanismului, când noua concepție reprezenta, într-adevăr, o idee activă, înnoitoare și *verbi gratia* „revoluționară“. Apăruse un nou ideal, o nouă umanitate, o nouă societate, o nouă ordine culturală mondială. Toate aceste idei aparțin efectiv, primului și, într-adevăr, gloriosului umanism. Doar că eroii actuali sunt alții, de o cu totul altă calitate și orientare. Unele diferențieri și nuanțe sunt deci necesare.

Un reflex constant al umanismului, de-a lungul istoriei, a fost de a da o soluție unei „crize“. Un răspuns la marile dificultăți spirituale în perioade agitate, pline de convulsii și răsturnări profunde. Un astfel de moment a fost și încercarea de revitalizare a umanismului după primul război mondial. Un mesaj-manifest al lui W. Jäger (*Der Humanismus als Tradition und Erlebnis*, 1929) este exemplar pentru această tendință. Reconstrucție spirituală, prin umanism, într-o Europă devastată. *Betrachtungen eines Unpolitischen* de T. Mann (1918) au, în esență, aceeași sursă de inspirație și motivație.

Când polemica dintre fascism și comunism (începând din deceniul patru) devine violentă, democrații antifasciști, de orientare liberală, din Occident, consecvenți cu ei înșiși, militează în acest spirit, în diferite organizații și congrese internaționale „pentru apărarea culturii“. De amenințarea totalitarismului fascisto-hitlerist, imediat perceptibil în Occident, nu însă și de cel... comunist-stalinist. Acesta, foarte bine disimulat, era încă total necunoscut de inteligența vestică, nu integral stângistă, până în perioada „războiului rece“ și a dizidenților sovietici. Doar că definiția umanismului, în sens occidental, n-are nimic comun cu interpretarea sa stalinistă. Manipularea este evidentă. Cazul lui T. Mann trebuie din nou amintit (dar și al lui A. Gide și mulți alții). El apără în repetate rânduri *Humaniora und Humanismus*. Lansează chiar conceptul, foarte promițător: *ein militantes Humanismus* („un umanism militant“). Dar în ce constă el? În principiile fundamentale ale... democrației „burgheze“, liberale, occiden-

taie, pluraliste: „Libertate și toleranță“, contra „fanatismului“ etc. „Dreptatea, libertatea, știința și toleranța“. Ceea ce comunismul respinge în mod fundamental ca valori... „mic-burgheze“. Scriitorul german admiră „umanitatea literară, moștenirea Romei, spiritul clasic, rațiunea clasică, cuvântul generos etc.“ Ceea ce, în concepția sa, reprezintă cu totul altceva decât perimatul *Studium der Antike*.⁵¹ În Franța, și A. Thibaudet preconiza „un fel de cartă a umanismului“.⁵² După al doilea război mondial, modelul umanist al lui Goethe este invocat în continuare, de pe versantul opus al Germaniei, și de H. Mann. Într-un text din 1947, el deplânge aberația conform căreia „umanismul întregii literaturi germane s-a întors împotriva germanilor înșiși“,⁵³ prin fascism și hitlerism. Numai că „sensul umanismului“, în est, nu mai este și nu mai poate fi, nici pe departe, același.

„Umanismul socialist“, aliat indisociabil al „proletcultismului“ cultural, nu are absolut nimic comun cu tradiția umanistă occidentală. El definește doar o sinistă eclipsă, iar folosirea definiției și terminologiei de bază reprezintă un grav abuz de cuvinte. Umanismul apusean este declarat, în stil polemic-agresiv, „burghez“, „abstract“, „formal“ și chiar o „mașină de război“ în „lupta de clasă“ a burgheziei contra proletariatului și, firește, împotriva URSS. Totul se sprijină pe câteva dogme-mituri nedemonstrabile. Fascinația lor pur irațională, mai ales într-o țară cu reputație rațională, cu mult spirit critic, precum Franța, este și azi stupefiantă. Din marile enigme ale epocii. Un astfel de pseudo-umanism, feroce și caricatural în același timp, nu este altceva decât un act de pură mistică politică.

Desprindem, pentru a da un singur exemplu strict ilustrativ, tezele de bază din *Humanisme et terreur. Essai sur le problème communiste* de Maurice Merleau-Ponty (1947), document tipic și fanatic al acestui moment aberant, al pseudo-umanismului stalinist. Proletarii sunt „singurii în situația de a realiza umanitatea“, „violența trebuie preferată (sic) deoarece ea are un viitor umanist“ (*supersic!*). De ce? Deoarece „teoria proletariatului ca purtător al sensului istoriei (de ce? n.n.) este forța umanistă a marxismului“. Proletariatul fiind, cum bine se știe, „clasa universală“, ce „poartă în istorie valorile umane“ (teză de o totală absurditate). Prin urmare — sofismul aberant continuă — „proletariatul este puterea umanității“. Iar dictatura sa totalitară „este a oamenilor care sunt cei mai oameni“. Enormitatea este debitată cu sânge rece. Masacrele stalinismului, deportările, gulagul, procesele și epu-

răile, întreaga teroare a statului totalitar comunist, poliția sa politică etc. sunt deci perfect scuizabile, deoarece sunt exercitate în vederea societății fără clase celei mai „umane.” Ea singură realizează „esența umană”. Cultura umană, grandioasă, nu va înflori decât pe ruinele claselor exploataatoare distruse prin cea mai feroce teroare. În acest punct, stali-niștii și troțkiștii, ca Victor Serge (*Littérature et Révolution*, 1932), sunt integral de acord. Un viitor radios se va deschide în fața acestui... „umanism” triumfător (o sinistă utopie). Doar că „sensul istoriei” (un alt mit catastrofal) a fost cu totul altul. Comunismul s-a prăbușit, iar ultimii adepți naivi (nu neapărat occidentali) ai „socialismului cu față umană” nu reușesc nici până azi să reabiliteze acest eșec lamentabil și odios al pseudo-umanismului sovietic.

O deturnare profundă, gravă — printr-o schimbare radicală de sens — suferă umanismul și printr-o altă distorsiune marxist-stalinistă, pe latură „internaționalistă”. Vocația umanistă este fundamental „cosmopolită” (afirmată încă în secolul 16) și reactualizarea acestui aspect (prin Ch. Maurras și alții) devine pe deplin firească.⁵⁴ De o *Europäischer Humanität* vorbește de altfel și T. Mann, și nu o dată⁵⁵ Când problema lui *Weltliteratur*, în perspectiva deschisă de Goethe, este redescoperită și reactualizată, începând cu perioada dintre cele două războaie, de așa-zisa „literatură comparată”, puțini sunt însă comparatiștii interesați și de implicațiile internaționaliste profunde ale acestui concept. Disciplina, devenită tot mai academică, istorizantă, și mai totdeauna plat-didactică, se ocupă de fapt doar de istoria relațiilor literare internaționale. Spiritul este documentar, neo-pozitivist: izvoare, influențe, circulație de teme, traduceri, imagologie etc. Nimic mai legitim, pe un plan documentar-istoric. Numai că aspectul ideologic, foarte bine precizat încă de Goethe, poate și, într-un sens, chiar trebuie reactualizat. Mai ales în ambianța noilor relații internaționale de după al doilea război mondial.

Într-o comunitate efectiv internațională, literatura nu mai poate avea finalitatea și semnificația sa tradițională, strict națională. Activitatea organelor politice și culturale supra-naționale, în continuă extensiune după 1945, stimulează și consolidează tocmai acest spirit literar internaționalist (gamă vastă de relații, schimburi intensive, cooperare internațională, comunicații libere, desființarea cenzurilor și barierelor ideologice etc.). O ideologie comparatistă, efectiv internaționalistă, chiar dacă marginală, specializată, se conturează —

în acest cadru — cu claritate, inclusiv prin valorificarea unei întregi tradiții oculte. Etiemble este un nume reprezentativ, dar departe de a fi singurul. Se poate deci milita în spirit comparatist (cum am făcut-o și noi înșine, *Pour un nouvel humanisme*, 1982). O concepție de cea mai pură esență a „literaturii universale“, ca realitate și obiect de studii internaționale.⁵⁶ Mentalitatea istorizantă, total dezideologizată și neopozitivistă, strict dominantă, tot mai inactuală, s-a dezinteresat însă total de astfel de „extravagante“ ideologice. Mai ales că ele veneau și din est, dintr-o cultură mică, fără prestigiu. Și totuși, spiritul epocii suflă, în continuare, în acest sens. Dovadă că problema este reluată, rediscutată, reactualizată, cu toată seriozitatea. „Mondialitatea“ literaturii nu mai este în epoca noastră o simplă himeră. Ea este recunoscută din plin. Iar punerea sa sub semnul unei autentice *humanitas* devine, încă o dată, firească.⁵⁷

Mult mai importantă și de o foarte largă semnificație se dovedește, în schimb, afirmarea politică a „umanismului european“. Formula, uneori de inspirație gaulistă, este imaginată și ca o contrapondere la cele două blocuri, în perioada războiului rece. Se afirmă chiar, contra tuturor evidențelor, că „optimismul și credința în progres sunt valori mai mult americane decât europene“. Specific europene ar fi doar „voința conștiinței“ (formulă obscură) și „voința descoperirii“ (André Malraux).^{A2} Distorsiuni de sens nu mai puțin grave și evidente. Epoca pare să încurajeze tot mai mult un ade-vărat umanism caleidoscopic, manipulat ideologic în toate direcțiile. În orice caz, interpretarea umanismului în sens occidental, de barieră antitotalitară fermă și contra tuturor șovinismelor, este cea mai aproape de vocația originară, fundamentală, a umanismului.

Traietoria „umanităților“ în SUA este totuși, în parte, destul de diferită. Într-o primă etapă, ele sunt privite ca o prelungire prea specifică a culturii europene. Debarcate pe sol american, într-o nouă societate și cultură, ele suferă o remodelare necesară, inevitabilă. Este faza ilustrată de W. C. Brownell, Irving Babbitt, Paul Elmer More, cu accentul deplasat tot mai mult spre educație, democrație, organizarea societății, inclusiv ca substitut sau echivalent al religiei.⁵⁸ Umanismul este considerat ulterior și de unii critici, ca E. Wilson, drept un fel de pseudo-religie laică.^{A3}

Problema de bază rămâne relația dintre elite și democrație, pe de o parte, rolul critic al umanităților, pe de alta, într-o societate chemată să răspundă unor noi exigențe și re-

forme. Care este rolul „umanităților” în societatea de mâine? Revine mereu, în discuție, cu insistență, poziția de *leadership* a lui *American Scholar*, pusă încă de la începutul vechului de Irving Babbitt. O reia și Norman Foerster, în termeni foarte critici (*Litterae inhumaniores*, 1929),⁵⁹ apoi Leo Spitzer în *The Formation of the American Humanist* (1951). Cum le putem forma, concilia cu exigențele specifice și integra elitele umaniste în democrația americană?⁶⁰ Apoi problema se complică și se lărgeste, până la critica integrală și foarte acută a însăși bazelor educației americane actuale.

Câteva sumare indicații pot da o perspectivă asupra unei dezbateri tot mai aprinse după al doilea război. Sensul critic și ideologic al umanităților este scos în evidență. *Critical literacy* trece pe primul plan. Scopul ultim este de a produce o „schimbare socială prin umanități”, printr-o nouă politică a culturii în societatea americană. Umanitățile sunt investite cu un rol pragmatic: „Mai mult decât alte programe de studii, umanitățile trebuie să ne învețe cum să trăim, cum să fim cetățeni cu spirit critic, cum să facem să înainteze cauza democrației asupra opresiunii, a pluralismului asupra rasismului și sexismului”.⁶¹

Canonul clasic, tradițional, occidental, este considerat prea restrictiv, elitist, conservator și mai ales plin de discriminări sociale, rasiale, sexuale. Am mai reamintit punerea sa actuală în discuție cu prilejul noilor concepții despre „biblioteca ideală” (III, 3). Așa-numitul *Western heritage* nu mai satisface. Iar canonul său cultural și literar, declarat în mod esențial a *political matter*,⁶² este discutat și combătut cu energie. Programele de tipul *Cultural Literacy: what Every American Need to Know* (E. D. Hirsch, 1987), sunt deci respinse ca „reflectând doar valorile, credințele și cunoștințele grupului dominant”.⁶³ Noul ideal este „pluralist, multicultural, cultural reprezentativ”.⁶⁴ Și după cum există un *Postmodernism*, foarte la modă, apare, în ultimul deceniu, în mod inevitabil, în acest context foarte laxist și permisiv, și un *Posthumanism*.⁶⁵ Bineînțeles că și tematica și canonul literar propriu-zis se modifică *Woman, gay, lesbian, black, ethnic, the class-subject*),⁶⁶ tind să devină, în nu puține cercuri, unele influente, din subiecte *tabu*, teme așa-zicând *neo-canonice*. Un imens complex de inferioritate/superioritate domină această nouă concepție a literaturii în bătaia tuturor vânturilor ideologice. Este încă una din marile determinări și servituți istorice ale ideii de literatură.

6. Rezultatul ultim al acestui proces transformă, mai bine spus, dizolvă sau chiar elimină total sensul original, specific, al „literelor umane”. Ele devin tot mai mult doar eticheta sau simbolul publicistic al culturii spirituale, superior-calitative, care se opune — sub diferite forme — culturii materiale, cantitative, științifice, tipică lumii moderne. De fapt, ele nici nu mai sunt luate serios în discuție, ca realitate specifică, în marile controverse ale epocii. Ele fac totuși parte, mai mult prin implicație, din *Geisteswissenschaften*, net diferite (o știm încă de la W. Dilthey), de *Naturforschung*. După cum, o generație filozofică mai târziu, „umanitățile”, în terminologia lui R. Guénon, aparțin prin vocație „regnului calității”, nu al „cantității” (*Le règne de la qualité et les signes du temps*, 1945). „Divorțul” pare însă iremediabil consumat, iar apologia modernă a „umanităților” doar o convenție, un ritual al colocviilor academice. „Perspectivele unui umanism contemporan” rămân, chiar și în aceste împrejurări, incerte.⁶⁷

Marea controversă contemporană consacră existența și legitimitatea celor „două culturi”. Formula, celebră, a lui C. P. Snow: *The Two Cultures* (1959, 1967) este de fapt conciliantă și pledează pentru complementaritate și, în unele situații, chiar pentru o sinteză. Cultura „intelectuală” și cea „științifică” sunt mai puțin opuse decât se crede în general. Polemica, în cultura engleză, poate fi urmărită în volumul *Crisis in Humanities* (ed. by J. H. Plumb, 1964). Argumentele în favoarea „clasicilor” și a „educației liberale” sunt tradiționale. Ele au fost evocate anterior. Istoria științelor și tehnicii a putut fi scrisă și ea din perspectiva istoriei ideilor (G. Sarton, G. Gusdorf).⁶⁸ În concepția Școlii de la Frankfurt, umanitățile sunt chemate să se opună exceselor statului tehnocratic. Interpretare accentuat ideologică. Este dificil să excluzy „spiritul științific” din ceea ce s-ar putea numi „umanismul secolului XXI”.⁶⁹ Rezistența, bine justificată, are în vedere doar „hiperspecializarea” și anularea totală a vieții „contemplative” în favoarea celei „active” (T. S. Eliot).⁷⁰ Problema interesează îndeaproape și studiile literare. Se înregistrează reacții — și ele legitime — împotriva scientismului exagerat al unor metode de analiză. „Laboratoarele” nu pot elimina total „umanitățile.” Există două forme ireductibile de cunoaștere (*littéraire* și *savoir scientifique*). Ignorarea și subestimarea lor reciprocă este imposibilă.⁷¹ Scientismul „fantasmatic” a făcut, din păcate, ravagii, mai ales, în „noua critică”. El este, de altfel, în vădit (și salutar declin) în ultimele decenii.

Nimic nu dovedește însă mai bine absența, eclipsa, evacuarea sau chiar ignorarea totală, în perioada actuală, a „literelor umane“, decât eliminarea lor absolută de către unele teorii, foarte la modă, ale „umanismului“ contemporan. *L'Existentialisme est un humanisme* de J.-P. Sartre (1946) neagă de pildă, teza omului ca scop (sau nu) în sine, „deoarece el se face mereu“ prin angajament liber, deschis. „Cultul umanității“ ajunge la „umanismul închis în sine“ și de aici la... „fascism...“ (?). Explicația lipsește. Ea este de fapt imposibilă, ca și multe alte teze ale stângismului parizian al epocii. I se opune „umanismul existențialist“, conform căruia, omul — singurul său „legislator“ — caută „eliberarea“, „realizarea“, „depășirea“ continuă, în afara sa. Dar, în definitiv, nimic nu împiedică o alegere perfect liberă și în sensul unor valori specifice „literelor umane“ tradiționale. Pot de asemenea să aleg „liber“ să fiu savant-filolog, democrat-liberal, burghez-cosmopolit, internaționalist etc. Nici nu mai este cazul de a invoca, să spunem, și drepturi... constituționale, democratice. Și mai radical este *Brief über den „Humanismus“* (1947) de M. Heidegger, care declară că „acest cuvânt și-a pierdut sensul“. Ceea ce nu înseamnă că *homo humanus* n-ar avea totuși o trăsătură fundamentală. Dar aceasta este doar de a fi, „faptul de a fi în lume“. O esență anterioară, exterioară și, am adăuga, perfect indiferentă oricărei implicări socio-umane, etice în primul rând. Omul se poate, în definitiv, întreba: nu mă satisface numai simplul fapt că exist. Admit că este capital. Dar ce fac, ce pot face, ce trebuie să fac cu existența, cu unicitatea mea? Doar să evoluez, progrez, *ființez* (ca ființă spirituală)? Ultimul heideggerian (C. Noica) trage, cu dezinvoltură, de la cea mai mare altitudine ontologică, una din concluziile posibile: a... „scuipa“ („a face pipi“) pe „istoria politică“. ⁷² Dar dacă „istoria politică“... „scuipă“ ea pe noi? Cum de fapt se și întâmplă mereu? Renunțăm — abstrăși total — chiar la orice fel de reacție? N-am crede. Nu este însă locul unor astfel de dezbateri, doar marginale *Biografiei* noastre.

Umanismul, care-și păstrează sensul tradițional cultural, nu poate deci eșua nici în „scientism neutral“, nici în „relativism indiferent“, nici în „îndoctrinare politică“. O astfel de reacție (americană: R. Wellek) ⁷³ devine legitimă. Mai ales în contextul ideologic de peste ocean, unde controversa umanism/stiință, respectiv pragmatism, eficiență, progres economico-social este permanentă. „Cântecul de lebadă al umanităților“ se aude de altfel încă din deceniul patru. „Spiritul literar“ își

poate găsi încă locul în „epoca științei“?⁷⁴ Este, de fapt, o problemă universală, tipică secolului 20, dezbătută în permanență. Căci problema are, în realitate, în această perspectivă, și o altă „miză“. Și ea este enormă. Nimeni nu contestă — ar fi o imensă absurditate — progresul științific. Și, cu toate acestea, se fac mereu auzite pledoarii (inclusiv în SUA) în favoarea „umanităților“, a unei *Unscientific method* în învățământ, *litterae inhumaniores* sunt respinse etc. Fiindcă, în esență, aceste „litere“ întrețin, între altele, valori fundamentale, indispensabile progresului științific însuși. Și acestea se numesc: spirit critic, liberă cercetare, în toate domeniile, critica tuturor dogmelor și preconceptelor istorico-filozofice posibile etc. La sfârșitul secolului 20, „literele umane“, în măsura în care fac apel și cultivă, cel puțin în parte, aceste valori fundamentale, își dovedesc, în continuare, vitalitatea și necesitatea. Pot fi redefinite, uneori în mod necesar. Nu însă și minimalizate sau șterse.

Trebuie recunoscut deschis: nici „literele umane“ n-au făcut, mai ales în secolul 20, o mare carieră în cultura română. E. Lovinescu, de formație clasicistă, dezamăgit de aspectul pur formal-didactic al unei astfel de preocupări la noi, renunță. Aruncase totuși, inițial, o foarte favorabilă, deși cam vaporos-literară, *Privire asupra clasicismului* (*Pași pe nisip*, II, 1906). Și G. Călinescu observă: „Elenizanti și latinizanti, care să nu fie simpli profesori ci să descopere sub haina lingvistică a culturilor clasice un chip superior de a privi viața, n-avem“.⁷⁵ Cel mai devastator atac aparține lui Paul Zarifopol, *Pentru arta literară* (1934). El cade însă, de fapt, în gol, demonstrație doar de libertate a spiritului critic, radical, anticlassicizant. De pe versantul opus, pledoarii și chiar replici competente, inteligente, dar de audiență inevitabil foarte redusă (D. M. Pippidi, C. Balmuş).⁷⁶ În emigrație, umanitățile sunt apărate și cu argumente ideologice, valabile. Reținem o definiție: „Umanismul este arta de a forma sufletul uman prin cultura spiritului“ (N. I. Herescu).⁷⁷ Și în jurnalul lui M. Eliade întâlnim astfel de reacțiuni. Inclusiv împotriva scientismului și specializării excesive.⁷⁸

Nici contextul cultural tradițional, nici, mai ales, după 1945, cel dominat de spiritul dogmatic marxist n-avea cum să stimuleze reflexia umanistă sau antropologică originală. Pot fi menționate totuși câteva texte, de bună orientare, de Tudor Vianu (*Idealul clasic al omului*, 1933; *Transformările ideii*

de om, 1946 etc.) și, mai ales, o încercare de antropologie filozofică de Mihai Ralea: *Explicarea omului*, 1946. „Omul este animalul care-și poate amâna sau opri reacțiile“. Autorul are astfel de preocupări, rarissime la noi, încă din deceniul trei (1926), dar fără urmări.

După 1945, umanismul primește conotații ideologice, defensive, declarat sau implicit antimarxiste. Un mic și obscur text al nostru: *Pentru cunoașterea umanismului*, datează chiar din această perioadă (R.F.R. 7/1945). La unele reuniuni internaționale (Geneva, Belgrad) după anii 70, am avut mici intervenții în același sens. Într-o carte franceză (*Etiemble ou le Comparatisme Militant*, 1982), am încercat să aducem argumente în favoarea unui „nou umanism“. Evident, liberal, cosmopolit, deschis spre toate culturile, dincolo de toate barierele ideologice, canonice etc. Preocupările „comparatiste“, singure, erau îngăduite în acea perioadă. Tot ca simple referințe bibliografice, și nimic mai mult, am adăuga că problema ne-a preocupat în mod insistent și după 1989. De pildă, printr-o pledoarie despre „Decolonizarea“ *Europei Literare* (1995).⁷⁹

Bineînțeles, concepția dominantă, marxistă, combătea constant „umanismul burghez“. Obsedantele și plictisitoarele locuri comune propagandistice: „grija față de om“, „ordinea noastră socialistă este profund umanistă“ etc. puteau fi întâlnite peste tot: în discursuri oficiale și broșuri de propagandă, dicționare de diferite tipuri („de etică pentru tineret“, „mic dicționar filozofic“ etc.) și chiar în încercări oarecum organizate, cu aparat critic ritual din clasicii marxism-leninismului. Din aceeași categorie, nu mai puțin lamentabilă, între alții, C. I. Gulian, *Problematica omului. Eșeu de antropologie filozofică* (1966). Perioada de relativă liberalizare restituie, măcar în parte, sensul propriu al acestei noțiuni grav compromise (N. Balotă, *Umanități*, 1973). Soarta lor rămâne, în continuare, incertă sau limitată doar la locuri comune.

O puternică și salutară reacție împotriva „ideii de comunism“, care „implică în mod necesar devalorizarea omului și exterminarea lui“, se observă, recent, la H.-R. Patapievici (1995).⁸⁰ Rezistențele comuniste, implicit sau explicit anti-umaniste, în sens clasic occidental, se fac puternic auzite. Dar și întreaga ideologie și publicistică de extremă-dreaptă, șovină, antisemită, antioccidentală, antidemocratică. Mai ales din acest punct de vedere, problema umanismului își păstrează întreaga actualitate în noua cultură și societate românească, profund polarizată după 1989. A o restrânge și raporta însă

doar la dezbatere strict occidentală ar fi, pentru cultura română, o dovadă de lipsă de perspectivă și de eurocentrism inacceptabil. De lipsă (eternă) de personalitate, mai ales. Din fericire, oportune și polemice disocieri recente la Andrei Pleșu (*Chipuri și măști ale tranziției*, 1996).

7. LITERELE LIBERALE

Persistența terminologiei literare tradiționale cunoaște, în secolul 20, și în alte zone, aspecte asemănătoare, unele surprinzătoare. Se constată, într-adevăr, o „rezistență” mult mai mare a definițiilor elementare, de bază, a accepțiilor „istorice”, decât ne-am aștepta. Dacă ne orientăm, de pildă, în cazul *literelor liberale* — încă un termen de foarte veche origine, care nu „dispare” — doar după circulația sa în zona francofonă, se poate spune că avem de a face, într-adevăr, cu un termen-relicvă, cu o adevărată fosilă lexicografică. Dacă ne îndreptăm însă atenția și spre alte zone culturale, îndeosebi anglo-saxone, situația se schimbă. Privind, ca de obicei, sintetic și simultan, situația *literelor liberale* în epoca actuală distingem trei aspecte esențiale. Toate sunt caracteristice:

1. Solidarizarea, până la sinonimie, cu alți termeni tradiționali, foarte înrudiți cu *literale liberale*; în primul rând, este evidentă. Sfera lor nu este bine cunoscută: „litere frumoase”, „poetice”, „estetice” etc. Ele își mențin întreg prestigiul și eficiența terminologică, precum am văzut, pe toată durata secolului.¹ Literatura este deci *amena, bella, umana e simili*, pentru a aminti și o formulă dintr-un dicționar italian.² Dar, în același timp, ea este și *polite and elegant*³ și bineînțeles, *liberal*. Contextul și semantica actuală a acestor „litere liberale” nu sunt lipsite de interes.

Termenul păstrează, mai întâi, o foarte bine marcată conotație culturală. El apare, de altfel, mai ales în apologiile în favoarea culturii clasice, de tip umanist. Un text american, de la începutul secolului, reprezentativ în multe privințe, ilustrează această situație: el definește ideea de „cultură” ca „liberală” (*liberal culture*), identificată cu „literale umane” (*litterae humaniores*).⁴ În colegiile americane catolico-iezuite, aceste „litere umane” sunt asociate, în cea mai bună tradiție medievală, celor „șapte arte liberale”.^{4a} Și în sfera filologiei clasice se constată aceeași identificare între „uma-

nism“ și *artes liberales*.⁴² Formula exprimă, indiscutabil, o întregă tradiție culturală clasică, de mare prestigiu istoric și academic. Ceea ce însă o și deserveste, pe un plan. Pare tot mai inactuală, perimată; în plus, ea este și foarte specializată. Și totuși sintagma rămâne printre „cuvintele-cheie europene“ îndeosebi în forma sa engleză: *liberal art*.⁵ Marea tradiție a culturii latine nu se lasă (reținem încă o dată) dislocată cu ușurință.

Ceea ce se observă cu claritate este, pe de o parte, continuitatea sensurilor istorice ale acestor *artes liberales*, pe de alta, modernizarea, respectiv estetizarea lor inevitabilă. Din perspectiva „idealismului umanist“, disocierea „literatură/știință“ este relativ nouă. Se atrage deci atenția, în sfârșit, în spirit foarte clasic-tradițional, că „artele liberale“ (în vechea lor accepție, *n.n.*) sunt de fapt științele. „Termenul *artes liberales*, *scientiae liberales*, *artes ingenuae* sunt sinonime (W. P. Kerr).⁶ Dar „estetizarea“ acestor „arte“ era destul de înaintată, încă din prima jumătate a secolului trecut, când s-a putut scrie, în spirit evident de „avangardă“, de către Thomas de Quincey, chiar și *On Murder as one of the Fine Arts* (1827). Idei și orientări identice se regăsesc în perioada „estetic-decadentă“, și la Oscar Wilde: *Pen, Pencil and Poison (Intentions)*, 1891). Pentru a constata că, transformată de fapt în clișeu, aceeași formulă este reluată și foarte recent: Crima, din „arta frumoasă“, devine acum și o „artă liberală“ (*Murder as one of the Liberal Arts* de James Hitschcock).⁷ Transpusă în alte limbi, definiția pare totuși provocator-paradoxală, ironică sau parodică.

Asupra ideii propriu-zise de *literatură* se observă același transfer semantic. În contextul ideologic al secolului 20, „literalele liberale“ au *grosso modo* accepția curentă, larg răspândită, de „literatură de imaginație“. Este și primul sens, imediat perceptibil, de pildă, la Lionel Trilling, în *The Liberal Imagination* (1950). Dar, după cum vom vedea imediat, ideea „liberală“ la acest critic (și cei ce gândesc în acest mod) este departe de a avea un înțeles pur sau predominant estetic. Acesta din urmă apare cu mai multă claritate la un reprezentant al „noii critici“ americane: W. C. Wimsatt. El studiază „eleganța“ stilului literar, realizabilă prin evitarea repetițiilor și, în general, a redundanței.⁸ Se observă însă și în acest caz doar o substituție implicită și, mai ales, o slăbire evidentă a înțelesului pur „literar“ al *literelor liberale*. Conștiința estetică a secolului se exprimă, cum știm, mult mai limpede și mai complet prin alte concepte. *Literele liberale*

își păstrează sensul plin, funcțional, doar în alte zone mai tradiționale. Vocația lor este predominant culturală, fidelă, în esență, originii sale antice, didactico-enciclopedice.⁹

2. În cultura anglo-saxonă, regăsim în continuare (aproape în exclusivitate), în plin secol 20, și expresia „educație liberală” (*liberal education*). Ea revine în mod frecvent în toate dezbaterile din jurul celor „două culturi” (umanistă/științifică), în diferite apologii, în colocvii și culegeri de studii pe această temă.¹⁰ Formulă profund tradițională pe de o parte, cu sens precis, aproape exclusiv extraliterar, pe de alta. Nu este asimilată și folosită decât în sfera discuțiilor referitoare la orientarea și programele de învățământ. Interesul predominant didactic, aproape totdeauna tehnic, nu exclude însă și nuanța ce interesează și definiția generală, culturală (II, 1), a literaturii.

Scriind despre *Modern Education and the Classics* (1932), T. S. Eliot constată că există trei tendințe în pedagogia și politica modernă: *liberală*, *radicală* și *ortodoxă*. Cea dintâi atitudine privilegiază înclinațiile individuale, selective și în cultură, cu toate riscurile inerente ale specializării. „Supraspecializarea” este însă categoric respinsă.¹¹ Educația liberală” se identifică deci cu stimularea și dezvoltarea vocațiilor individuale. Ea ne învață, în esență, cum să ne cultivăm personalitatea. Idealul constă în realizarea echilibrului între sensibilitate și cunoaștere, ca și eliberarea progresivă a spiritului de servituți, norme și canoane. Problema revine adesea în considerațiile despre învățământul „liberal” și „literar”. Acesta din urmă își propune „instrucția mai mult decât investigația, influența morală mai mult decât curiozitatea științifică, cultivarea sensibilității mai mult decât progresul cunoașterii”.¹²

De reținut că definiția literaturii ca „artă liberală” pune accentul mai ales pe sensul literal: „Literatura — scrie N. Frye — înfrânge rigiditatea normelor morale și datorită acestei particularități ea este considerată artă liberală”.¹³ În mod (doar aparent) surprinzător, această tendință „liberală” a literaturii și a studiilor literare este reluată și reafirmată periodic. Exemplele — americane — dovedesc și faptul că centrul de interes activ al „literelor liberale” pare să se fi mutat în Lumea Nouă. Aici sunt puse în discuție, mai înainte de „bătălia canonică” actuală, dominația rigidă a „cărților celor mai bune”. Relația dintre „lectură și artele liberale” cere, dimpotrivă, flexibilitate și reformă.¹⁴ Orientarea de bază este promovarea culturii personalizate și liberalizate. O definiție

recentă (1990) are același conținut: „Educația liberală este acea formă de școlarizare care transmite studenților o largă bază (*background*), culturală, distinctă de formația profesională și de subiectele tehnice... Umanitățile sunt văzute ca o formă eliberată (liberă) de studii”.¹⁵ Cuvântul-cheie devine, încă o dată, „libertatea”. „Literale liberale” o cultivă și o instaurează în sfera culturală și pedagogică.

3. Noțiunea devine, în felul acesta, tot mai ideologică și militantă. Tendința de a fi identificată, „conectată cu libertatea” — cum citim și într-un manual american din anii '50¹⁶ — este curentă. „Artele liberale” sunt un sinonim și un *label* al ideii de libertate. De unde — în unele contexte tot mai „stângiste” și „contestatare” ale epocii — redescoperirea și exploatarea din plin a valorii „liberale” a literaturii. Ea devine „artă liberală, legată de o anume formă de libertate”.

Această cultură liberală este „făcută de oameni liberi” (teză antică), nelegată de nici un „partid”, „niciodată satisfăcută de ordinea stabilită” (teză modernă).¹⁷ Libertatea literaturii și cea obținută prin literatură reprezintă o condiție esențială a existenței și o formă tipică de manifestare a spiritului critic. Iar acesta, în cea mai bună tradiție iluministă, nu cunoaște nici un fel de dogmă sau domeniu prohibitiv de manifestare. Științele umaniste (*les sciences de l'homme*) sunt deci, prin definiție, „științele libertății”. Eficiența criticii liberale se verifică atât retrospectiv, istoric-literar, prin contestarea tipologiei românești și a „subiectelor liberale” clasice (se aduce ca argument și cazul... *Dracula*),¹⁸ cât și prin refuzul culturii de masă, tot mai dominantă.¹⁹ Se respinge în mod radical, abrutizarea, colectivizarea conștiințelor prin subcultură uniformizată.

Asimilarea deschisă și bine subliniată a „literelor liberale” cu sistemul politic liberal este semnul cel mai evident al acestei ideologii. Ea este insistentă și intensivă. „Educația liberală” are ca finalitate directă, explicită, liberalismul și democrația. Respectiv credința în progres, umanitarism, drepturi umane și civile, egalitate de clasă și de rasă. Liberalismul exclude orice discriminare. Este ideologia fundamentală a „clasei educate”, altfel spus, a „clasei educate liberale” (Lionel Trilling, Leo Strauss).²⁰ Mai ales în SUA, acest tip de umanism liberal este încă foarte viu. La sfârșitul unei analize a „reformelor sociale prin umanități” se ajunge la aceeași concluzie, amintită: „... Ce poate să facă o adevărată educație liberală? Mai mult decât orice alte materii de învă-

tământ, umanitățile pot să ne învețe cum să trăim, cum să fim cetățeni cu spirit critic (*critical citizens*), cum să facem să progreseze cauza democrației asupra opresiunii, a pluralismului asupra rasismului și sexismului²¹ Literele liberale, sunt identificate cu literele umane, destinate să stimuleze și să educe libertățile lumii moderne.

Uneori, formulele actuale sună surprinzător de „antic”. În lumea veche, „literele liberale” erau cultivate, cum bine se știe, doar de oamenii liberi. Ele erau interzise, inaccesibile, cel puțin în fapt, sclavilor. Ei bine, definiția revine din plin și în deceniul opt al secolului nostru. „Literele liberale” sunt cultivate doar de clasa „eliberată economic”, *liberalized leisure class*, care dispune de timp liber, de *loisir*. Într-o „societate liberă”, doar studiul celor mai mari creații ale umanității formează „adevărata (*genuine*) concepție despre libertate pe care societatea o are”.²² „Orice educație liberală are un scop moral; eliberarea; ceea ce nu poate avea alt sens decât să permită oricui să conceapă o societate liberă, civilizată (*urbane*) și fără clase”. Din nou, deci, încă un vechi ideal, renașcentist-umanist: al comunității intelectuale suprasociale și supranaționale: „republica literelor”. „Ideea unei astfel de societăți liberale (este) inseparabilă de ideea culturii”.²³ Liberele și nu „servile”.

Concepția „societății fără clase” este, evident, marxistă. Dar tot în secolul 19, Mathew Arnold, în prelungirea ideologiei iluministe, este și autorul tezei: „Cultura urmărește să suprime clasele”.²⁴ Diferențele morale și intelectuale, în primul rând. Problema muncii manuale și intelectuale rămâne, în continuare, acută, pe mari suprafețe ale globului. Chiar dacă noua tehnologie face tot mai mari progrese, diferențele nu se micșorează în mod inevitabil. Din care cauză, „literele liberale” sunt privite, încă, în societățile subdezvoltate și lipsite de egalitate civică, majoritare în lumea a treia, drept expresia „culturii elitiste” și chiar de „clasă”. Dar, în același timp, în fața relativizării excesive a valorilor intelectuale și morale tradiționale, specifică societății egalitariste și anti-elitiste moderne — tot mai permisivă și plină de laxisme — „literele liberale” continuă să definească un reper, un ideal, un refugiu și adesea o reală soluție. Astfel de dezbateri au loc în SUA și în acești ani. Ele formează și tema unor corespondențe în presa românească.²⁴

„Literale liberale“ nu au nici o circulație notabilă în critica și teoria noastră literară. Am discutat totuși această noțiune în unele lucrări personale.²⁵ Ea rămâne, în continuare, cu totul marginală, „exotică“, neintegrată vocabularului literar românesc. La „spatele“ său nu stă marea infrastructură europeană care a produs-o. Și, din nefericire, nici o reală tradiție ideologică liberală în cultura română modernă.

8. LITERELE BUNE

Ultima dintre definițiile tradiționale, foarte clasicizate, ale literaturii, „literale bune“ — care au cunoscut perioade lor de glorie mai ales în epoca renașterii și Umanismului¹ — are în secolul 20 o soartă și mai mediocră. De fapt, formula este de-a dreptul părăsită. Ea pare iremediabil învechită, academică, definitiv ieșită din circulație. Ceea ce nu înseamnă că sinonimia (litere „frumoase“ = „liberale“ = „bune“) nu se menține în continuare. La nivel lexicografic, în mari dicționare, în primul rând; într-unul portughez, de pildă: „*boas ou belas artes*“.² Dar nu numai. Vechea sintagmă este folosită și în diferite contexte critice (*good letters* ca echivalent al lui *belles lettres*) sau, mai ales, publicistice. În acest caz, *bonae litterae* (expresia latină are un sens predominant emblematic) devin simbolul educației culturale superioare, distincte de științele exacte și ale naturii (T. Mann).⁴¹

Un al doilea aspect notabil, nu mai puțin evident pe întreg parcursul epocii actuale, este ambiguitatea funciară a noțiunii de „litere bune“. „Bune“, în ce sens? Tot în zona anglo-saxonă întâlnim cele mai frecvente citate. Pe un plan, formula este asociată, în spirit tradițional, ideii de *education and training*. Cei ce o folosesc precizează că ea este realizabilă prin *good arts and disciplines*, cu finalitate educativă, umanistă, de înalt nivel.³ Nu mai puțin tradițională este și ideea „cărților mari și bune“.⁴ Deci de valoare clasică, indiscutabilă canonică. Cu o nuanță de condescendență totuși (manualul literar fiind de inspirație marxistă), ea apare, în același sens, și sub forma de *buona letteratura*.⁵ Situația actuală este foarte bine rezumată de următorul citat (tot american): „Ar fi un foarte interesant subiect de cercetare literară de a descoperi cum marea, întinsă (*broad*) și nobila concepție a literaturii *les bonnes lettres* a dispărut, înlocuită de cea mai în-

gustă și decadentă concepție exprimată prin *les belles lettres*.⁶ Intr-un fel, *Biografia noastră* răspunde tocmai acestei întrebări. Ea este doar preluată, pe cont propriu, într-o cultură marginală, neintrată încă în circuitul internațional al acestor referințe clasice. Soartă inevitabilă, ingrată.

Bineînțeles, „literale bune“ întâmpină și o vie rezistență, cu motivație ideologică precisă. Ele sunt asociate de către ideologia „progresistă“, socialistă (îndeosebi în Franța), culturii academice, oficiale, conservatoare, denunțată — explicit sau implicit — ca „reacționară“. Va fi deci respinsă ca atare. Cu acest *arrière-pensée*, formula este folosită, de pildă, de Georges Sorel și de alții.⁷ „Noua critică“, a anilor '60—'70, mai ales, privește cu toată convingerea, dincolo de aceste categorii — pentru ea — profund și iremediabil, perimate. „Textul“, de exemplu, este o noțiune „dincolo de literatura bună (*bonne*) sau rea (*mauvaise*)“.⁸ Noțiuni considerate total anacronice, aruncate definitiv la coș. Ceea ce, de fapt, nu se verifică.

Circulația lor anterioară avea, în bună parte, tot o rațiune polemică. Dar în sens etic. Un aforism al lui A. Gide, adesea citat („cu sentimente frumoase se face literatură proastă“) este completat (și rectificat) de același autor cu precizarea că nu se poate face o „bună literatură numai cu sentimente rele“.⁹ Concluzie evidentă, la care ajung și alții (J.-P. Sartre, de exemplu).¹⁰

În cultura română, noțiunea nu este cunoscută și folosită — prin inevitabile citate clasice — decât de erudiții sau specialiștii culturii greco-latine (D. M. Pippidi, Vasile Florescu). Dar, foarte accidental, din simplă obligație profesională, cu o frecvență chiar și mai mică decât în cazul „literelor umane“ sau „liberale“. Am discutat-o în unele lucrări personale într-o perspectivă istorică.¹¹ Ecoul — practic nul — este de altfel explicabil. Adjectivul literar „bun“ are în terminologia românească o altă conotație decât cea tradițională, umanistă. „Bună“ este doar opera realizată „estetic“, de „valoare“, recunoscută de critică. Se constată și reacția pur empirică: este „bună“ cartea care-mi „place“. Literatura actuală de consum este, în accepție populară, din acest punct de vedere, „bună“ și chiar „foarte bună“. Ideea va fi reluată, pe larg, în volumul următor.

Referințe

B

CLASIFICAREA ȘI EXTINDEREA DEFINIȚIILOR TRADIȚIONALE

I. DEFINIȚIILE TRADIȚIONALE

1. LITERATURA SCRISĂ

I

1. Gordon M. Messing, *Structuralism and Literary Tradition*, in: *Langage*, 27, 1/1951, p. 6; 2. Bibliografie enormă. De ex., Hans Jensen, *Sign, Symbol and Script*, tr. eng. (London, 1970), p. 24; Robert Escarpit, *L'Ecrit et la Communication* (Paris, 1973), etc. etc.; 3. Robert Kellog, *Oral Literature*, in: *New Literary History*, V, 1/1973, p. 59; 4. Leon Pierre-Quint, *Les droits de l'écrivain dans la société contemporaine* (Paris, 1928), p. 7; Michel Contat, *Introduction. La question de l'auteur au regard des manuscrits*, in: *L'Auteur et le Manuscrit* (Paris, 1991), p. 10, 12; 5. Walter J. Ong, S. J., *Writing is a Technology that restructures Thought*, in: *The Written Word. Literacy in Transition*. Ed. by Gerd Baumann (Oxford, 1986), pp. 23—50; Brian Stock, *The Implications of Literacy. Written Language and Models of Interpretation in the Eleventh and Twelfth Centuries* (Princeton, 1983), p. 18; 6. A. Ernout, *Dictare, Dicter, Allem. Dichten*, in: *Revue des études latines*, XXIX (1951), pp. 155—161; 7. Paul Zumthor, *Document et Monument. A propos des plus anciens textes de langue française*, in: *Revue des sciences humaines*, 1960, pp. 5—9; Idem, *Birth of a Language and Birth of a Literature*, in: *Mosaic*, VIII, 4/1975, p. 199, 201—202; 8. Eric A. Havelock, *Preface to Plato* (Oxford, 1963), pp. 134—135; 9. Brian V. Street, *Literacy in the Theory and Practice* (Cambridge, 1984), p. 1; Jack Goody, *The Logic of Writing and the Organisation of Society* (Cambridge, 1986); 10. Peter Elbow, *Writing with Power. Techniques for Mastering the Writing Process* (New York, 1981); François Richaudeau, *La Lisibilité* (Paris, 1969); Lionel Bellenger *Les Méthodes de lecture* (Paris, 1978) etc.; 11. Michael Rutschky, *Die Schrift an der Wand. Immer mal wieder über Grafitti*, in: *Merkur*, 9—10/1991, pp. 801—811; 12. *Théorie de la littérature*. Ouvrage présenté par A. Kibédi Varga (Paris, 1981), p. 213; 13. Alfred Tajan, Guy Delage, *Ecriture et Structure. Pour une graphistique* (Paris, 1981); 14. Roland Barthes par Roland Barthes (Paris, 1975), p. 61,

187; 15. Paul Valéry, *Oeuvres* (Paris, 1960), II, pp. 628—629; Al. Macedonski, *Opere* (București, 1969), V, pp. 222—225; Adrian Marino, *Opera lui Alexandru Macedonski* (București, 1967), p. 720; 16. Abdelkebir Khatibi et Mohammed Sijelmassi, *L'Art calligraphique arabe* (Paris, 1976); Mohamed Aziza, *Florilèges de la calligraphie arabe*, in: *Corps Ecrit*, I (1982), pp. 53—56; François Cheng, *L'Ecriture poétique chinoise* (Paris, 1977); 17. De ex., Ernest Lehner, *Alphabets and ornaments* (New York, 1952); *L'Ecriture en Occident*. Doc. choisis et présentés par Hermann Dejerling (Paris, f. an); 18. De ex., Etienneble, *L'Ecriture* (Paris, 1973); 19. J.—D. Mioglio, *L'Ecriture et la psychologie des peuples*, in: *Revue de psychologie des peuples*, 19/1964, pp. 136—153; 20. De ex., Nicolette Gray, *Lettering as Drawing* (Oxford, 1971); 21. Ernest Fenollosa, *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry* (Square Dollar Series, 1918), pp. 53—96; Ernest Fenollosa—Ezra Pound, *Le Caractère écrit chinois, matériau poétique*, tr. fr. (Paris, 1972); 22. Hugo Ball, *Die Flucht aus der Zeit* (Luzern, 1946), p. 93; 23. Meyer Shapiro, *Words and Pictures. On the literal and the symbolic in the illustration of a text* (The Hague—Paris, 1973); Mieczyslaw Wallis, *Inscriptions in Paintings*, in: *Semiotica*, IX (1973), pp. 1—28; 24. François Cheng, *Vide et plein. Le langage pictural chinois* (Paris, 1979); 25. Referințe numeroase, de ex., Jean—Bruno Renard, *La bande dessinée* (Paris, 1978); Stéphane Santerres—Sarkany, *Théorie de la littérature* (1980; Paris, 1992), p. 5. 11—12; 33 sq.; 26. Northrop Frye, *The Critical Path* (Bloomington—London, 1973), p. 151; 27. René Wellek—Austin Warren, *Theory of Literature* (1942; New York, 1956), p. 144; Jérôme Peignot, *De l'écriture à la typographie* (Paris, 1967), pp. 12—13, 70—71, 165—168 etc.; J. J. A. Mooij, *On the Foregrounding of Graphic Elements in Poetry*, in: *Comparative Poetics*. Ed. by D. W. Fokkema et al (Amsterdam, 1980), pp. 89—102; 28. Paul Claudel, *Positions et Propositions* (Paris, 1928); p. 119, 111; 29. Georges Mathieu, *De la Révolte à la Renaissance* (Paris, 1973), p. 341, 342, 324; Michel Collot, *L'Horizon typographique dans les poèmes de Reverdy*, in: *Littérature*, 46/1982, p. 42, 46; 30. Jean—Louis Cornille, *L'Impression littéraire*, in: *Poétique*, 83/1990, pp. 223—239; 31. Nicolas Barker, *Typography and Meaning of Words. The Revolution in the Layout of Books in the Eighteenth Century*, in: *Buch und Buchhandel in Europa in achtzehnten Jahrhundert*. Ed. by Gilles Barber and Bertrand Fabian (Hamburg, 1981), pp. 127—128; 32. Pierre Reverdy, *Nord-Sud. Self défense et autres écrits sur l'art et la poésie* (1917—1926), (Paris, 1975), p. 123; 33. Max Bense, *Notiz über Konkrete Poesie*, in: *Literaturmetaphysik. Der Schriftsteller in der technischen Welt* (Stuttgart, 1950), p. 97—98; Harold Hartung, *Experimentelle Literatur und Konkrete Poesie* (Göttingen, 1975); 34. Pierre Garnier, *Spatialisme et poésie concrète* (Paris, 1968); de ex., Victor Pineda, *Speaking about Genre: The Case of Concrete Poetry*, in: *New Literary History*, vol. 26, nr. 2, Spring 1995, pp. 379. 393; 35. De ex., Peter O. Chotjewitz, *Was heisst „experimentelle Literatur“*, in: *Akzente*, vol. IV (1963), pp. 412—428; 36. Edmond Jabès, *Sur la question du livre*, in: *L'Arc*, 54, p. 64; 37. Arthur Rimbaud, *Oeuvres complètes* (Paris,

1967), pp. 270–271; 38. Walter J. Ong, *Literacy and Orality in Our Times*, in: *Oral and Traditional Literatures*. Ed. by Norman Simms (Hamilton, 1921), p. 20; 39. Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*, (Tübingen, 1973), p. 153, 155; 40. Wolfgang Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk* (Bern, 1964¹⁸), p. 12; 41. Alastair Fowler, *The Life and Death of Literary Forms*, in: *New Directions in Literary History*. Ed. Ralph Cohen (Baltimore, 1974), p. 77; 42. Ford Madox Ford, *The March of Literature: From Confucius to Modern Times* (London, 1939), p. 10; 43. Maurice Blanchot, *L'Entretien infini* (Paris, 1969), p. 104; 44. Edgar V. Roberts, Henry E. Jacobs, *Introduction What is Literature*, in: *Literature. An Introduction to Reading and Writing* (Prentice Hall, 1986), p. 2; 45. René Wellek—Austin Warren, *op. cit.*, p. 20; 46. H. Munro Chadwick—N. Kershaw Chadwick, *The Growth of Literature* (Cambridge, 1932), I, p. XI; 47. Daniel Giovannangeli, *Ecriture et Répétition. Approche de Derrida* (Paris, 1979), p. 139; 48. M. Bahtin, *Problemele poeticii lui Dostoievski*, tr. rom. (București, 1970), p. 115–116; 49. Jean—Bruno Renard, *La bande dessinée* (Paris, 1978), p. 12; Pierre Fresnault—Deruelle, *Comic—Strips et Comic—Books*, in: *L'Art de masse n'existe pas* (Paris, 1979), p. 89; 50. Thomas Fries, *Die Wirklichkeit der Literatur* (Tübingen, 1975), p. 3; 51. Tzvetan Todorov, *Poétique*, in: *Qu'est-ce que le structuralisme* (Paris, 1968), p. 106; 52. Paul Zumthor, *Langue, texte, énigme* (Paris, 1975), p. 17; 53. Idem, *Y a-t-il une „littérature médiévale”?*, in: *Poétique*, 66/1986, pp. 131–139; 54. Roland Barthes, *Littérature littéraire* (1953), in: *Essais Critiques* (Paris, 1964), pp. 63–70; 55. Paul Zumthor, *D'une poésie littéraire*, in: *Revue des sciences humaines*, 179/1980, pp. 7–21; 56. *La Machine à écrire hier et demain* (Paris, 1982); Jürg Laederach, *La Machine qui écrit*, in: *Lettre internationale*, 10, Automne, 1986, pp. 14–16; 57. Daniel Giovannangeli, *op. cit.*, p. 146; 58. Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue* (Paris, 1984), p. 14; 59. Julien Benda, *La France byzantine* (1946; Paris, 1970), p. 289; 60. Elisabeth McMahon, Susan Day, Robert Frank, *Literature and the Writing Process* (New York, 1986), pp. 3–50; 61. H. Coombes, *Literature and Criticism* (London, 1956), p. 13; 62. De ex. W. J. Ong, *Literature, Written Transmission of*, in: *New Catholic Encyclopedia* (New York, 1967), 8, p. 833; 63. Etienne et Jeannine Etienne, *L'Art d'écrire* (Paris, 1970), *Préface*, pp. 7–17; 64. Roland Barthes, *Essais critiques*, p. 138; 65. Boris Tomaševsky, *Teoria della letteratura*, 1928, tr. it. (Milano, 1978), p. 26; 66. Pierre Reverdy, *op. cit.*, pp. 53–54, 120; 67. Roland Barthes—M. Nadeau, *Sur la Littérature* (Grenoble, 1980), p. 43; 68. Roland Barthes, *Leçon* (Paris, 1978), p. 40; 69. Idem, *Ecrivains et Ecrivains*, in: *Arguments*, 20/1960, pp. 41–44; *Essais critiques*, pp. 147–154; 70. Gérard Genette, *Figures* (Paris, 1969), II, p. 22; 71. Marc Angenot, *Glossaire pratique de la critique contemporaine* (Ed. Hurtibise, 1979), pp. 69–70; 72. Gérard Genette, *Mimologiques* (Paris, 1978), p. 348; 73. Roland Barthes, *Le Grain de la Voix. Entretiens* (Paris, 1981), p. 9, 10, 184; 74. Maurice Blanchot, *Le Livre à venir* (1959; Paris, 1971), p. 301–302; 75. Jean Bellemín—Noël, *Le Texte et l'avant-texte*

(Paris, 1972), p. 5; 76. Jean Ricardou, *Pour une théorie de la réécriture*, in: *Poétique*, 77/1989, p. 3; 77. Julia Kristeva, *Polylogue* (Paris, 1977), p. 31; 78. Gérard Genette, *op. cit.*, II, p. 16; 79. Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue*, p. 66; 80. Intre alții: René Wellek, *Literature and its cognates* in: *Dictionary of the History of Ideas* (New York, 1973), III, pp. 86–87; 81. Jean Pierre Faye, *Idéographie et Idéologie*, in: *Tel Quel*, 39/1967; 82. Remy de Gourmont, *Du Style et de l'Ecriture* (1899) in: *La Culture des Idées* (Paris, 1916¹⁰), pp. 3–39; 83. Roland Barthes, *L'Ancienne rhétorique. Aide-mémoire*, in: *Communications*, 16/1970, p. 179; 84. Paul Valéry, *Oeuvres* (Paris, 1962), I, p. 1205; 85. Philippe Sollers, *L'Ecriture et l'Expérience des limites* (Paris, 1968); Idem, *Logiques* (Paris, 1968), p. 242; Maurice Blanchot, *L'Ecriture du désastre* (Paris, 1983); Idem, *L'Espace littéraire*, pp. 27–28; 86. Alain Robbe-Grillet, in: *Le Monde. Suppl.*, oct. 1968; 87. *Tel Quel. Théorie d'ensemble* (Paris, 1968); 88. Roland Barthes, *Leçon*, p. 16; 89. Idem, *Le degré zéro de l'écriture* (Paris, 1964), p. 5, 12, 17, 26, passim; 90. *L'Enseignement de la littérature*. Sous la direction de Serge Doubrovsky et de Tzvetan Todorov (Paris, 1971), p. 181; 91. Roland Barthes, *Le Grain de la Voix*, p. 48; Roland Barthes par Roland Barthes (Paris, 1975), p. 136; Idem, *Le degré zéro...*, p. 68 etc.; 92. Jacques Derrida, *L'Ecriture et la Différance* (Paris, 1971); Idem, *De la Grammatologie* (Paris, 1967), p. 18, 65, 378; 93. Idem, *Tel Quel. Théorie d'ensemble*, p. 45, 50, 51; 94. Idem, *De la Grammatologie*, p. 162, 164; 95. Roland Barthes, *Critique et Vérité* (Paris, 1966), p. 14, 46, 47; 96. Idem, *Le Grain de la Voix*, p. 140; Gérard Genette, *Raisons de la critique pure*, in: *Les Chemins actuels de la critique*. Sous la direction de Georges Poulet (Paris, 1967), p. 245; 97. Jean Ricardou, *Une question nommée littérature*, in: *Problèmes du nouveau roman* (Paris, 1967), p. 17; 98. Paul Ricoeur, *De l'Interprétation. Essai sur Freud* (Paris, 1965), p. 33; 99. Roland Barthes, *Le degré zéro...*, pp. 14–16, 18, 50, 51; 100. Idem, *op. cit.*, p. 65; 101. Henri Meschonnic, *Pour une poétique* (Paris, 1970, I, p. 177; 102. Paul Valéry, *op. cit.*, II, p. 582; 103. De ex., Tzvetan Todorov, *Critique de la critique...* (Paris, 1984), p. 55; 104. Paul Ricoeur, *Du texte à l'action. Essais herméneutiques* (Paris, 1986), II, p. 137; o definiție identică a lui Paul Zumthor, *Le Masque et la Lumière. La Poétique de grands Rhétoriciens* (Paris, 1978), p. 32, care reia o definiție a lui E. Benveniste etc.; 105. De ex., R(oland) B(arthes), *Texte (Théorie du)*, in: *Encyclopaedia Universalis* (Paris, 1973), 15, pp. 1113–1117; Michel Riffaterre, *Le Tisseu du texte*, in: *Poétique*, 34/1978, pp. 193–203 (referințe extrem de numeroase); 106. Simple exemple: Alberto Chiari, *La edizione critica*, in: *Tecnica e teoria letteraria* (Milano, 1952²), II, pp. 221–295; *Les Manuscrits. Transcription. Edition. Signification* (Paris, Presses de l'Ecole Normale Supérieure, 1976); Jörn Stückrath, *Textüberlieferung und Textkritik*, in: *Literaturwissenschaft. Grundkurs*, 1, Hrsg. von Helmuth Brackert und Jörn Stückrath (Reinbeck bei Hamburg, 1981), pp. 41–66 etc.; Franc Schuerewegen, „A l'état naissant" la génétique textuelle, in: *Rapports/Het Franse Boek*, vol. LXV (1995), pp. 35–40 (pe marginea pu-

blicației *Cahiers de Textologie*, nr. 4. *Configurations d'archives*; 107. O ultimă sinteză: Gerhard Jüger, *Einführung in der klassische Philologie* (München, 1980²), p. 11—12; în același sens: Rutherford Aris, *Complimentary Viewpoints: Some Thoughts on Binocular Vision in Mathematical Modeling and Latin Paleography*, în *New Literary History*, vol. 26, nr. 2, Spring, 1995, pp. 395—417; 108. Giorgio Pasquali, *Storia della tradizione e critica del testo* (Firenze, 1974), p. 26; Ezio Raimondi, *La filologia moderna e la tecnica dell'età industriale*, în: *Tecniche della critica letteraria* (Torino, 1967), pp. 67—91; Bernard Cerquiglini, *Eloge de la variante. Histoire critique de la philologie* (Paris, 1989); 109. Roger Laufer, *Introduction à la textologie* (Paris, 1972); François Rigolot, *La Renaissance du texte. Histoire et sémiologie*, în: *Poétique*, 50/1982, pp. 153—193; Jean Bellemain—Noël, *op. cit.*; 110. Gérard Genette, *Introduction à l'architexte* (Paris, 1979); 111. Egon Wehrlich, *Typologie der Texte* (Heidelberg, 1979²), p. 25; Horst Albert Glaser, *Texte-Literatur-Dichtung-Poesie*, în: *Grundzüge der Literatur- und Sprachwissenschaft*. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold und Volker Sinemus (München, 1973), I, p. 25; 112. Mihály Szegedy—Maszak, *Le texte comme structure et construction*, în: *Théorie littéraire...* (Paris, 1979), pp. 183—218; Aron Kibédy Varga, *Rhétorique et production du texte*, *op. cit.*, pp. 219—234; 113. Iouri Lotman, *La structure du texte artistique*, tr. fr. (Paris, 1973), pp. 89—91, *passim*; 114. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, tr. fr. (Paris, 1978), pp. 102—107, *passim*; 115. Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 87; 116. Josette Rey—Debove, *Lexique sémiotique* (Paris, 1979), p. 147; 117. Max Bense, *Über die Realität der Literatur*, în: *Literaturmetaphysik* (Stuttgart, 1950), p. 8; 118. Roland Barthes, *S/Z* (Paris, 1970), p. 19; 119. Robert Escarpit, *L'Écriture et la Communication* (Paris, 1979), p. 29, 35, 48; 120. Iouri Lotman, *op. cit.*, p. 37; 121. O introducere bibliografică: Daniel Delas, *Le texte poétique*, în: *Poétique*, 30/1977, pp. 211—225; 122. Numeroase referințe, de ex., Mojmir Grygar, *On the Specificness of the Literary Work*, în: *Russian Literature*, V 1/1977, pp. 91—92; Edward W. Said, *Notes on the Characteristic of a Literary Text*, în: *Velocities of Changes*. Ed. by Richard Macksey (Baltimore and London, 1974), pp. 32—57; *Identity of the Literary Text*. Ed. by Mario I. Valdés and Owen Miller (Toronto..., 1985) etc.; 123. Klaus Weimar, *Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 19. Jahrhunderts* (München, 1989), p. 479; 124. *Qu'est-ce qu'un texte. Éléments pour une herméneutique...*, sous la direction d'Edmond Babotin (Paris, 1975); 125. De ex., Klaus Weimar, *Encyklopädie der Literaturwissenschaft* (München, 1980); Gabriel Josipovici, *Writing, Reading and the Study of Literature*, în: *New Literary History*, 1/1989, pp. 75—95; 126. Un exemplu: Jean Starobinski, *La littérature, le texte et l'interprète*, în: *Faire de l'histoire. Nouvelles approches...* (Paris, 1974), II, p. 178; 127. Peter V. Zima, *Textologie* (Stuttgart, 1980); 128. De ex., Julia Kristeva, *La productivité dite texte*, în *Communications*, 11/1968, pp. 59—83; Jean-Louis Houdebine, *Première approche de la notion du texte. Théorie d'ensemble. Tel Quel*, pp. 270—284; 129. Jean Ricardou, *La Révolution textuelle*, în:

Esprit, 42 (1974), pp. 921–945; 130. Pierre Hamon, *Texte et Idéologie* (Paris, 1984); 131. D. Russo, *Studii istorice greco-române. Opere postume* (București, 1939), II, pp. 543–644; 132. Tudor Vianu, *Opere* (București, 1975, 1983), 5, p. 224; 11, O. 504; 133. Adrian Marino, *Oralitate și subdezvoltare*, în: *Tribuna*, 6/9 februarie 1984; 134. Gabriel Liiceanu, *Încercare în politropia omului și a culturii* (București, 1981), pp. 25–29; 135. Andrei Pleșu, *Ochiul și lucrurile* (București, 1986), pp. 118–123; 136. *Cronica*, IV, 41, 11 oct. 1961; *Steaua*, 3/1978; 137. *Alchimia existenței* (București, 1983), pp. 118–119; 138. Mircea Martin, *Introducere în opera lui Barbu Fundoianu* (București, 1984), p. 135; 139. Ștefan Munteanu, *Introducere în stilistica operei literare* (Timișoara, 1995), p. 56; 140. George Pruteanu, *Pactul cu diavolul. Șase zile cu Petru Dumitriu* (București, 1995), p. 93; 141. Adrian Marino, *Sensul unei antologii*, în: *Cotidianul*, V, 21, 27 ianuarie 1995; 142. Gheorghe Crăciun, *Frumoasa fără corp* (București, 1993), pp. 333–342; 143. Alexandru Păcologu, „Om de literă”/„Om de armă”: antinomie sau complementaritate?, în *22 Plus*, nr. 21, 6 dec. 1995; 144. De ex., Paul Cornea, *Tipologia textului și interpretarea*, în: *R.I.T.L.*, 3–4/1993.

II

A1. cf. Volker Bohn, *Der Literaturbegriff in den Diskussion. Zur Abgrenzung der Literaturwissenschaften Gegenstandsbereich*, în: *Literaturwissenschaft. Probleme ihren theoretischen Grundlegung*. Volker Bohn, Hrsg., (Stuttgart, 1980), p. 54; A2. De ex., Alfred Fairbank, *The story of Handwriting. Origins and Development* (London, 1970); A3. Jean Gérard Lapacherie, *Ecriture et lecture du calligramme*, în: *Poétique*, 50/1982, pp. 194–206; Adrian Rogoz, *La typologie des calligrammes*, în: *R.I.T.L.*, 1–2/1988, pp. 85–90; repere sintactice la Adrian Marino, *Tendances esthétiques*, în: *Les Avant-gardes littéraires au XXe siècle* (Budapest, 1984), II, pp. 736–737; A4. Andrei Oișteanu, *Poezia vizuală românească. Repere cronologice*, în: *R.I.T.L.* 3–4/1987, pp. 148–156; 102/1988, pp. 196–203; Adrian Marino, *Idiograme și caligrame*, în: *Cronica*, 41/1969; A5. cf. Raymond Queneau, *Batons, chiffres et lettres* (Paris, 1965), p. 316; A6. Massin, *La Lettre et l'Image. La Figuration dans l'alphabet latin du huitième siècle à nos jours* (Paris, 1970); Idem, *La Lettre expressive*, în: *Entretiens sur la paralittérature* (Paris, 1970), pp. 375–379; A7. cf. Michel Contat, *L'Auteur et le manuscrit*. Sous la direction de Michel Contat (Paris, 1991), p. 8; A8. Adrian Marino, *Biografia ideii de literatură* (Cluj, 1991), I, pp. 155–157; A9. Idem, *op. cit.* (Cluj, 1993), II, p. 168; A10. Referințe numeroase. De ex., Mihai Nadin, *Sur le sens de la poésie concrète*, în: *Poétique*, 42/1980, pp. 250–264; A11. A. Viola, cf. *L'Auteur et le manuscrit* (Paris, 1991), p. 96; A12. Jacques Viard, *Philosophie de l'art littéraire et socialisme selon Péguy* (Paris, 1969), p. 9; A13. Adrian Marino, *op. cit.*, I, p. 41; A14. Maurice Blanchot, *L'Entretien infini* (Paris, 1980), p.

604—605; A15. Adrian Marino, *op. cit.*, II, p. 221, 229, 238, 247; A16. De ex., *Avant-texte, texte, après-texte*. Volume publié par Louis Hay et Péter Nagy (Paris-Budapest, 1982); A17. cf. I.M. Lotman, *Studii de poetică structurală*, tr. rom. (București, 1970), p. 93.

2. LITERATURA ORALĂ

I

1. Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale* (Paris, 1983) pp. 37—38; 2. De ex., Solomon Gandz, *The Dawn of Literature. Prolegomena to a History of Unwritten Literature*, in: *Osiris*, 7 (1939), p. 267, 352; 3. Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale* (Paris, 1969), p. 46; André Leroi-Gourhan, *Le Geste et la Parole* (Paris, 1964), p. 291, 293; II, p. 221; 4. C.M. Bowra, *Primitive Song* (London, 1962), p. 175; 5. Milman Parry, *Whole Formulaic Verses in Greek and Southslavic Heroic Song*, in: *T.P.A.P.A.*, LXIV (1933), p. 189; 6. Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques* (Paris, 1958), p. 309—310; 7. Albert Bates Lord, *Homer's Originality: Oral Dictates Texts* in: *T.P.A.P.A.*, LXXXIV (1953), p. 127; 8. Un ultim stadiu al cercetărilor: Paul Zumthor, *La Lettre et la Voix. De la "littérature" médiévale* (Paris, 1987); 9. Albert B. Lord, *The Singer of Tales* (Cambridge, M., 1960), p. 5; 10. Adrian Fochi, *Miorița. Tipologie, circulație, geneză, texte, cu un studiu introductiv de Pavel Apostol* (București, 1969); 11. Antoine Meillet, *Les origines indoeuropéennes des mètres grecs* (Paris, 1923), p. 61; Milman Parry, *L'Épithète traditionnelle dans Homère* (Paris, 1928); Idem, *Les Formules et la Métrique d'Homère* (Paris, 1928); 12. Sinteze recente: John Miles Foley, *Oral-Formulaic Theory and Research: an Introduction and Annotated Bibliography* (New York, 1987); *Oral-Formulaic Theory: A Case Book*. Ed. by John Miles Foley (New York, 1987); 13. Milman Parry, *op. cit.*, p. 16; 14. Semnalăm, dintr-o masă considerabilă de referințe, doar două schițe sintetice: James A. Notopoulos, *Studies in Early Greek Oral Poetry*, in: *Harvard Studies in Classical Philology*, 68/1964, p. 50; G.S. Kirk, *Formular Language and Oral Quality*, in: *Homeric Studies*. Ed. by G.S. Kirk and Adam Parry (= Yale Classical Studies, 20), (New Haven and London 1966), pp. 173—174; Walter I. Ong, *S.J. African Talking Drums and Oral Noetics*, in: *New Literary History*, 3/1977, p. 417; 15. Idem, *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word* (London and New York, 1982), p. 41; 16. C. M. Bowra, *op. cit.*, p. 217—218; 231; 17. Eric A. Havelock, *Preface to Plato* (Oxford, 1963), p. 92; 18. Albert B. Lord, *op. cit.*, p. 43; 19. Ovidiu Bîrlea, *Istoria folcloristicii românești* (București, 1974); un necrolog-sinteză de Ion Talos, in: *Fabula*, 3/4/1990, pp. 318—320; 20. Henri Wald, *Citim vorbind*, in: *România Literară*, 317/1986; 21. Mikhail Bakhtine, *Esthétique et Théorie du roman*, tr. fr. (Paris, 1978). p. 393; 22. Paul Zumthor, *op. cit.*, pp. 45—46;

23. De ex., Robert Kellog, *Oral Literature*, in: *New Literary History*, 1/1973, pp. 56—66; 24. Lionel Bellanger, *L'Expression Orale* (Paris, 1979); *Oralité et Littérature. Orality and Literature. Actes du XIe Congrès de l'A.I.L.C.* (1985). Edité par Hans R. Runte et Roseann Runte (New York, Bern...), 4; Beau David Case, *Report on the Second International Alfred Bates Lord Conference on Oral Tradition*, November, 4—10, 1993, St. Petersburg, Russia, in: *Yearbook of Comparative and General Literature*, 41/1993, pp. 189—191; *Les Nouvelles Littératures orales, Littérature d'Afrique noire*, in: *Revue de Littérature comparée*, 3/1993, pp. 91—108; 24. Maurice Delbouille, *Les Chansons de geste et le livre*, in: *La Technique littéraire des chansons de geste* (Paris, 1959), p. 297; 25. cf. G.S. Kirk, *Homer and Modern Oral Poetry. Some Confusions*, in: *The Classical Quarterly*, N.S. 10/1960, p. 274; 26. Brian Stock, *The Implication of Literacy. Written Language and Models of Interpretation in Eleventh and Twelfth Centuries* (Princeton, 1983), p. 6; 26 bis. Stephane Santerres-Sarkany, *Théorie de la Littérature* (1990; Paris, 1993), p. 45; 27. De ex. René Wellek, *Literature and its Cognates*, in: *Dictionary of the History of Ideas*, Philip P. Wiener, ed. (New York, 1973), III, p. 86. H. Munro Chadwick—N. Kershaw Chadwick, *The Growth of Literature* (Cambridge, 1932), I, p. 5, 12; 29. Numeroase referințe. De ex., Stith Thompson, *Story-Telling to Story-Writing*, in: *Actes du Ve Congrès de l'A.I.L.C.* (Amsterdam, 1969), p. 433; Ruth Finnegan, *Oral Poetry* (Cambridge, 1971), p. 25; 30. *Dictionnaire Encyclopédique Alpha* (Paris, 1983), p. 1738; 31. Solomon Gandz, *op. cit.*, p. 308, 312—316; 32. Rhys Carpenter, *Literature without Letters*, in: *Folk Tale, Fiction and Saga in the Homeric Epics* (Berkley and Los Angeles, 1946), p. 1; 33. Mircea Eliade, *Littérature orale*, in: *Histoire des littératures*. Sous la direction de Raymond Queneau (Paris, 1953), I, p. 3; 34. De ex., Walter J. Ong, *The Presence of the World* (Mineapolis, 1981), p. 21; 35. De ex., Victor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoria de literatura* (4 Edicao, Coimbra, 1982), p. 14; 36. G. Lanson, *Essais de methode de critique et d'histoire littéraire*, rassemblés et présentés par Henri Peyre (Paris, 1965), p. 23; 37. Walter J. Ong, *op. cit.*, p. 17; 38. Idem, *Orality and Literacy*, p. 13; 39. Roland Barthes, *L'Analyse rhétorique*, in: *Littérature et Société* (Bruxelles, 1964), p. 31; 40. Joseph Strelka, *The Literary Work. Its Structure, Unity and Distinction from Forms of Non-Literary Expression*, in: *What is Literature*. Ed. with an Introduction by Paul Hernadi (Bloomington — London, 1978), p. 124; 41. De ex., A.J. Greimas, *Littérature orale et Littérature écrite*, in: *Sémiotique et Sciences Sociales* (Paris, 1976), pp. 208—210; număr monografic al revistei *Komparatistische Hefte*, 15—16/1987 et .; 42. H.J. Uldall, *Speech and Writing*, in: *Acta Linguistica*, IV, 1/1944, pp. 11—12; 43. G. Nencioni, *Parlato-parlato, parlato-scrito, parlato-recitato*, in: *Strumenti critici*, X (1976), pp. 1—56; Michel N. Nagler, *Spontaneity and Tradition. A Story in the Oral Art of Homer* (Berkley—Los Angeles—London, 1974), p. XXI; 44. Robert Kellog, *op. cit.*, p. 57; 45. Adrian Marino, *Comparatisme et théorie de la littérature* (Paris, 1988); 46. De ex., Ruth Finnegan, *op. cit.*, p. 22, 25; Walter

J. Ong, *The Presence of the Word*, p. 19; 47. De ex., Marinella Lorinzi Angiari, *Scarto e aderenza tra sistemi grafici e oralità linguistica*, in: *Oralità e scrittura nel sistema letterario...* (Roma, 1982), pp. 23–29; 48. Paul Zumthor, *Pour une poétique de la voix*, in: *Poétique*, 40/1979, p. 519; 49. David P. Henige, *The Chronology of Oral Tradition* (Oxford, 1974), p. 96; 50. De ex., Eric A. Havelock, *The Literate Revolution in Greece and its Cultural Consequences* (Princeton, 1982), p. 9; 51. cf. Maria Corti, *Nozione e funzioni dell'oralità nel sistema letterario*, in: *Oralità e scrittura*, p. 9; 52. Charles Bally, *Le langage et la vie* (Genève–Lille, 1952), p. 68; 53. *Ce este literatură? Școala formală rusă*. Al. rom., Antologie și prefață de Mihai Pop (București, 1983), p. 1; 54. Guillermo Diaz-Plaja, *El oficio de escribir* (Madrid, 1969), p. 48; 55. M.T. Clancy, *From Memory to Written Record: England, 1066–1307* (Cambridge, Ma., 1979), pp. 7–8. 56. Michel de Certeau, *L'Ecriture de l'histoire* (Paris, 1975), p. 216; 57. Albert Bates Lord, *Homer's Originality: Oral Dictated Text*, in: *T.P.A.P.A., LXXXIV* (1953), p. 129–133; 58. Guillaume Apollinaire, *Paul Fort*, in: *J. a. Falange*, 4, 20 mars. 1909, p. 803; 59. Tristan Tzara, *Sept manifestes Dada* (Paris, 1963), p. 57; 60. Idem, *Gestes, ponctuation et langage poétique*, in: *Europe*, 31/1953, p. 62, 70, 78; 61. André Breton, *Manifestes du Surréalisme* (Paris, 1963), p. 34, 37; 62. Amy Lowell, *Poetry as a Spoken Act*, in: *Poetry and Poets* (Boston and New York, 1930), p. 10, 23; 63. Paul Valéry, *Oeuvres* (Paris, 1960), II, p. 549, 569; 64. Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu* (Paris, 1954), I, p. 42; André Malraux, *L'Homme précaire et la littérature* (Paris, 1977), p. 94; 66. Cesare Pavese, *Il mestiere di vivere* (Torino, 1952), p. 312; 67. Tzvetan Todorov, *Le sens des sens*, in: *Poétique*, 11/1972, pp. 457–458; 68. *Literatur und Konversation*. Hrsg. von Ernst W.B. Hess-Lüttich (Wiesbaden, 1980); Annie Betten, *Der dramatische Dialog bei Friedrich Dürrenmatt im Vergleich mit spontan gesprochenen Sprache*, op. cit., pp. 205–236; 69. Jorge Guebelly, *Notes sur les origines récentes de la poésie "conversationnelle" ou en langage parlé*, in: *Cultures*, VIII, 2/1982, pp. 75–85; 70. Marshal McLuhan, *The Gutenberg Galaxy* (University of Toronto Press, 1962), p. 26, 30; Walter J. Ong, S.J., *Literacy and Orality in our Times*, in: *Oral and Traditional Literatures*. Ed. by Norman Simms (Hamilton, 1982), pp. 13–14; 71. Paul Valéry, *Regards sur le monde actuel* (1931), op. cit., II, p. 1072; 72. Bernard Bergonzi, *Thoughts on the Personality Explosion*, in: *Innovation. Essays on Art and Ideas*. Ed. by Bernard Bergonzi (London–Malboro–Toronto, 1968), pp. 193–194; 73. Jean Lescure, *Radio et Littérature*, in: *Histoire des littératures sous la direction de Raymond Queneau* (Paris, 1963), III, pp. 1702–1713; 74. Betsy Bowden, *Performed Literature Words and Music by Bob Dylan* (Bloomington, 1972); 75. Yves Delègue, *La littérature – ventriloque*, in: *Poétique*, 72/1987, p. 433; 76. Julien Gracq, *La Littérature à l'estomac* (Paris, 1961), p. 44; 77. Jean Ricardou, *Les Leçons de l'écrit*, in: *Problèmes actuels de la lecture* (Paris, 1982), p. 9; 78. Lawrence Lerner, *Unwriting Literature*, in: *New Literary His-*

tory, vol. 22, 3/1991, p. 798; 79. Tzvetan Todorov, *Mikhail Bakhtine le principe dialogique...* (Paris, 1981); 80. Idem, *Une critique dialogique*, in: *Le Débat*, 29/mars 1984, p. 163; 81. Matei Călinescu, *Rereading* (New Haven and London, 1993), p. 141, 178; 82. Roland Barthes, *S/Z* (Paris, 1970), p. 10; 83. Albert Thibaudet, *Les trois critiques*, in: *Réflexions sur la critique* (Paris, 1939), pp. 126–128; 84. Mikhail Bakhtine, *Esthétique et Théorie du roman*, tr. fr. (Paris, 1978), p. 292; 85. Dolf Sternberger, *Der Staatsmann als Rhetor und Literat*, in: *Literatur und Dichtung*, Hrsg. von Horst Rüdiger (Stuttgart–Berlin–Köln–Mainz, 1973), pp. 125–135; 86. Mircea Eliade, *Insula lui Euthanasius* (București, 1944), p. 104; 87. Tudor Vănuș, *Opere* (București, 1975) 15, p. 233; 88. Camil Petrescu, *Cum am scris romanul „Un om între oameni”*, in: *Contemporanul*, 16 aprilie 1954; 89. Vasile Florescu, *Retorica și neoretorica* (București, 1973), p. 219; 90. De ex., I. Wald, *Sisteme de comunicare umană* (București, 1973); 91. De ex., C. Velculescu, *Între scriere și oralitate* (București, 1988); Ion Biberi, *Arta de a scrie și de a vorbi în public* (București, 1972); 92. C. Cruceanu, *Dialog și stil oral în proza românească actuală* (București, 1985); *Table Ronde-Style et Discours*, in: *Limbi și Literaturi străine*, XXXVI (1987), pp. 53–59; Constantin Miloș, *Introducere în stilistica oralității* (București, 1988); 93. Ioan Pănzaru, *Cercetări de estetică a oralității* (București, 1989); 94. Interviu cu Eugenia Vodă, *România literară*, 28/1989.

II

A1. Walter J. Ong, *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word* (London, New York, 1982); Matei Călinescu: *Orality and Literacy. Some Historical Paradoxes of Reading*, in: *The Yale Journal of Criticism*, vol. 6, 2 (Fall 1993), pp. 175–191; A2. Adrian Marino, *Tendances esthétiques*, in: *Les Avant-Gardes littéraires au XXe siècle...* (Budapest, 1984), II, pp. 760–768; A3. Yves Benot, *La Poésie orale de Tristan Tzara*, in: *Les Lettres Françaises*, 487, 24–30 octobre 1953; A4. Jean-Michel Palmier, *Lénine, l'art et la révolution* (Paris, 1975), p. 431; A5. René Wellek, *A History of Modern Criticism 1750–1950* (New Haven and London, 1986), V, p. 147, 157; A6. cf. William K. Wimsatt, Jr. — Cleanth Brooks, *Literary Criticism. A Short History* (London, 1957), p. 75.

3. LITERATURA SACRĂ

I

1. De ex., Etienne, *Littérature cléricale*, in: *Essais de Littérature (vraiment) générale* (Paris 1975), pp. 39–63; 2. De ex., Mircea Eliade, *Histoire des croyances des idées religieuses* (Paris, 1978), II, p. 75, 256; 3. Herbert Schöffler, *Protestantismus und Literatur Neue Wege zur Englische Literatur des Achtzehnten Jahrhunderts* (Leipzig, 1922), p. 139; 4. T.S. Eliot, *Selected Essays* (London, 1966), pp. 388–401; 5. Edward B. Tylor, *Primitive culture* (London, 1873), I, pp. 147–149; 6. Jourdain-

Innocent Noah, *De la littérature orale néoafricaine et de ses chances de survivre*, in : *Etudes littéraires*, 3/1974, p. 350 ; 7. Mircea Eliade, *Briser le toit de la maison* (Paris, 1986), p. 148 ; 8. Anthony C. Yu, *Literature and Religion*, in : *The Encyclopedia of Religion*, Mircea Eliade Editor in chief (New York—London, 1987), 8, p. 558 ; 9. Mircea Eliade, *Fragments d'un journal* (Paris, 1989), II, p. 341 ; 10. Charles Autran, *Homère et les origines sacerdotales de l'épopée grecque* (Paris, 1939), II, p. 252, 155 ; 11. Georges Dumézil, *Mythe et Epopée*, I, *L'idéologie des trois fonctions dans les épopées des peuples indoeuropéens* (Paris, 1968), pp. 23—24, passim ; 12. De ex., Pierre Gibert, *Une théorie de la légende : Hermann Gunkel (1862—1932) et les légendes de la Bible*. Suivi par H. Gunkel, *Les légendes de la Genèse*, tr. de l'allemand par Pierre Gibert (Paris, 1979), p. 154 ; 13. J. Vendries, *L'Ecriture ogamique et ses origines*, in : *Etudes celtiques*, III (1983), pp. 83—116 ; H. Arntz, *Das Ogom*, in : *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur*, LIX (1935) pp. 321—413, in special, p. 360, 369—369 ; Alfred Bertholet, *Die Macht der Schrift in Glauben und Aberglauben* (Berlin, 1949) ; 14. André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole* (Paris, 1965), II, pp. 260—262 ; 15. Jean Starobinski, *Les Mots sous les Mots. Les Anagrammes de Ferdinand de Saussure* (Paris, 1971), p. 38 ; 16. Anthony C. Yu, *op. cit.*, p. 560 ; 17. Marcel Granet, *Fêtes et chansons anciennes de la Chine* (Paris, 1919) ; p. 221 ; 18. Mircea Eliade, *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase* (Paris, 1968²) ; 19. Căteva referințe de orientare : *Mythe. A Symposium*. Ed. by Thomas A. Sebeok (Bloomington and London, 1965) ; *Myth and Literature. Contemporary Theory and Practice*. Ed. by John B. Vickery (Lincoln, 1966) ; Th. M. Gaster, *Mitologia e Folklore*, in : *Studi e materiali di storia delle religioni*, XXIII (1951—1952), pp. 1—19 ; Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, tr.fr. (Paris, 1976) etc. ; 20. Georges Dumézil, *Légendes sur les Nartes* (Paris, 1930), p. 167 ; Idem, *Mythe et Epopée*, I, II ; doză refeițe de sinteză ale acestei probleme : Stig Wikander, *Epopée et Mythologie*, in : *Revue de l'histoire des religions*, 1/1974, pp. 3—8 ; Jean-Claude Rivière, *Georges Dumézil à la découverte des Indo-Européens* (Paris, 1979) ; 21. Theodor M. Gaster, *Thespis. Ritual, Myth and Drama in the Ancient Near East* (New York, 1950) ; 22. De ex., Jean-Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et Tragédie en Grèce ancienne* (Paris, 1979) ; in același sens și o lucrare românească : Mihai Gramatopol, *Moiră, Mythos, Drama* (București, 1969) ; 23. Ernst Cassirer, *La philosophie des formes symboliques*, 2, *La Pensée mythologique*, tr.fr. (Paris, 1972), pp. 39—40 ; Idem, *Language et Mythe*, tr.fr. (Paris, 1973) ; 24. Numeroase referințe : Northrop Frye, *Littérature et Mythe*, tr.fr. in : *Poétique*, 8/1971, pp. 499—514 (*Relations of Literary Studies*. Ed. James Thorpe, New York, 1967, pp. 27—55) ; Idem, *Fables of Identity. Studies in Poetic Mythology* (New York—Burlingame, 1963), p. 1 ; Ibidem, *The Great Code. The Bible and the Literature* (New York, 1982), p. XXI ; 25. Northrop Frye, *The Archetypes of Literature*, in : *Fables of Identity*, pp. 7—20 ; 26. Jean-Claude Rivière, *op.cit.*, pp. 93—99 ; 27. Mircea Eliade, *Aspects du Mythe* (Paris, 1963), p. 9 ; 28. José Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote. Ideas sobre la novela* (Madrid, 1964), pp. 116—118 ; 29.

William K. Wimsatt, Jr - Cleanth Brooks, *Literary Criticism. A Short History* (London, 1957), p. 708; în același sens: Pierre Albouy, *Mythes et Mythologies dans la Littérature française* (Paris, 1969), p. 19; 30. Eugen Todoran, *Lucian Blaga. Mitul poetic* (Timișoara, 1981), Elisabeta Munteanu, *Motive mitice în dramaturgia românească* (București, 1982); o mențiune specială pentru Mihai Coman, *Izvoare mitice* (București, 1980) și *Mitos și ego — studii asupra transformărilor narative* (București, 1985); 37. Lucian Blaga, *Trilogia valorilor* (București, 1946), p. 205, 207; 32. James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man. A Definitive Text Corrected from the Dublin Holograph* (1916; New York, 1971), p. 215; 33. Paul Claudel, *Positions et Propositions* (Paris, 1928^a), pp. 68—70; 34. C.M. Bowra, *Inspiration and Poetry*, (1955; New York, 1970); 35. De ex. Eike Barmeyer, *Die Musen. Ein Beitrag zur Inspirationstheorie* (München, 1968), pp. 9—37 etc.; 36. Giovanni Papini, *Storia della letteratura italiana* (Firenze, 1937), I, pp. 340—341; Ștefan Morawski, *Sobre el arte llamado religioso*, tr. sp., în: *Criterios*, 29/1991, p. 210; 37. Mircea Eliade, *Arts*, décembre 1962, pp. 5—11; 38. Gilles B. Gunn, *Literature and Religion* Ed. (New York, 1971), p. 11; 39. Gustav Janouch, *Gespräche mit Kafka* (Frankfurt/M., —Hamburg, 1961), p. 35; 40. Roman Jakobson, *Glossolalie*, în: *Tel Quel*, 26/1966, p. 6; 41. Claudé Mauriac, *De la littérature à l'illittérature* (Paris, 1969), p. 185 sq.; 42. Mircea Eliade, *Aspects du Mythe*, p. 31; 43. De ex., Louis Vax, *Les chefs-d'œuvre de la littérature fantastique* (Paris, 1979), p. 20, 47, 109, 123; 44. V.I. Propp, *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic*, tr. rom. (București, 1973), pp. 176—180; 45. Andras Sandor, *Myth and the Fantastic*, în: *New Literary History*, 2/1991, pp. 339—358; 46. Constantin Noica, *Devenirea întru ființă* (București, 1987), p. 338; 47. Citarea lui Mircea Eliade este, din nou, inevitabilă: *Sur la permanence du sacré dans l'art contemporain*, în: *XX^e siècle, XXXV*, 24, décembre 1964; anterior: *Naissances mystiques* (Paris, 1959), p. 272; 48. Charles Moeller, *Littérature au XX^e siècle et christianisme* (Paris, 1967⁴), I, p. 19; 49. Ioan D. Coman, *Probleme de filozofie și literatură patristică* (București, 1944), pp. 5—23; Mitropolit Nicolae Corneanu, *Patristica mirabilia* (Timișoara, 1957), pp. 7—70; 50. Numeroase referințe, de ex. T.R. Wright, *Theology and Literature* (New-York, 1988); 51. O sinteză recentă: Stephen Prichett, *Literature and the Bible*, în: *Encyclopedia of Literature and Criticism...* (London, 1991), pp. 951—963; 52. Northrop Frye, *Anatomy of Criticism* (1957; Princeton, 1971), p. 315; Idem, *The Great Code. The Bible and the Literature*; Max Wehrli, *Sacra Poesis. Bibelepik ales europäische Tradition*, în: *Festschrift für Friedrich Maurer* (Stuttgart, 1963), pp. 262—283; John Cowper Powys, *The Bible as Literature*, în: *The Pleasures of Literature* (London, 1975), pp. 1—68; James L. Kugel, *The idea of Biblical Poetry. Parallelism and its History* (New Haven and London, 1981) etc.; 53. Charles I. Glicksberg, *Literature and Religion. A Study in Conflict* (Dallas, 1960), p. 53, 55, 60; 54. Benedetto Croce, *La Poesia religiosa*, în: *Conversazioni critiche* (Bari, 1918), II, pp. 250—254; 55. W.K. Wimsatt, *Poetry and Christian Thinking*, în: *The Verbal Icon* (Kentucky, 1954), p. 267, 279; 56. Sallie McFague Te Selle, *Literature and the Christian Life*

(New Haven and London, 1966), pp. 102–108; 57. Michael de Certeau, *L'illettré éclairé dans l'histoire de la lettre de Surin sur le jeune Homme du Cocho* (1630), in: *Revue d'Ascétique et de Mystique*, 44/1968, pp. 369–412; 58. Ezra Pound, *ABC of Reading* (1934; London, 1968), p. 22; 59. Michel Leiris, *Alphabet*, in: *La Règle du Jeu*, 1. *Biffures* (Paris, 1948), pp. 38–71; 60. Edmond Jabès, *Sur la question du livre*, in: *l'Arc*, 54, pp. 54–64; 61. Henri de Lubac, *Exégèse médiévale* (Paris, 1959), I, 2, pp. 658–659; 62. Stephen Brickett, *Biblical Hermeneutics*, in: *Encyclopedia of Literature and Criticism...*, pp. 655–666; 63. Frederic Kenyon, *The Reading of the Bible. As History, as Literature and as Religion* (London, 1944); 64. T.S. Eliot, *op.cit.*, p. 388, 389; 65. De ex., Howard I. Needler, *Sacred Books and Sacred Criticism*, in: *New Literary History*, XIII, Spring 1982, 3, pp. 393–409; 66. De ex., Th.M. Gaster, *op.cit.*, p. IX–X; R.M. Grant, *The Letter and the Spirit* (London, 1957), p. 85, 106; 67. Mircea Eliade, *Naissances mystiques*, pp. 273–374; 68. Simone Vierre, *Jules Verne et le roman initiatique* (Paris, 1973); Idem, *Rite, roman, initiation* (Grenoble, 1973); 69. Thomas Pavel, *L'Univers de la fiction* (Paris, 1988), p. 11; 70. Pierre Brunel, *Mythocritique. Théorie et Parcours* (Paris, 1992); 71. Gilbert Durand, *Figures mythiques et visages de l'oeuvre. De la mythocritique à la mythanalyse* (Paris, 1979), p. 13; 72. Tzvetan Todorov, *Les genres du discours* (Paris, 1988), p. 207; 73. Roland Barthes, *Le Grain de la Voix* (Paris, 1981), p. 295; 74. Maurice Blanchot, *Faux pas* (Paris, 1943), p. 149; 75. Idem, *L'Espace littéraire* (Paris, 1968), p. 311; 76. Tzvetan Todorov, *op.cit.*, pp. 246–248; 77. De ex., Wallace C. Douglas, *The Meanings of Myth in Modern Criticism* (1953), in: *Myth and Literature*, pp. 119–128; 78. Jean-Pierre Martinon, *Le Mythe de la Littérature*, in: *Esprit*, 39, 402/1971, pp. 723–734; 79. Charles Du Bos, *Qu'est-ce que la littérature?* tr.fr. (Paris, 1945), p. 41; 80. Marcel Proust, *Le temps retrouvé*, in: *A la recherche du temps perdu* (Paris, 1966), III, p. 883; 81. O bună introducere: I. Hillis Miller, *Literature and Religion*, in: *Relations of Literary Study*. Ed. James Thorpe (New York, 1967), pp. 111–126; 82. Lucian Blaga, *Trilogia valorilor*, p. 479, 579; 83. Adrian Marino, *Hermeneutica lui Mircea Eliade* (Cluj, 1980), pp. 161–201, tr.fr. (Paris, 1981); 84. Idem, *Creația*, in: *Dicționar de idei literare* (București, 1973), I, pp. 448–452; 85. Petre Țuțea, *Mircea Eliade*. Ed. îngrijită de Ioan Moldovan (Oradea, 1992); 86. Silvia Chișinăia, *La Mandala dans la littérature (L'exemple de Mihai Eminescu)*, in: *Cahiers internationaux de symbolisme*, 1985, pp. 189–204; 87. De ex., Ioan Petru Culianu, *Les fantasmes de la liberté chez Mihai Eminescu. Le paysage du centre du monde dans la nouvelle „Cezara”* (1876), in: *Libra. Etudes roumaines offertes à William Noomen...* (Gröningen, 1983), pp. 114–147. cf. și Sorin Antohi, *Civitas Imaginalis: Istorie și utopie în cultura română* (București, 1994), p. 130; 88. Adriano Marino, *Hermeneutica ideii de literatură* (Cluj, 1987), pp. 61–67; 89. Dan Ciachir, *Cronica ortodoxă* (Iași, 1994), p. 214, 286; autorul a contribuit la documentarea românească a ultimei secțiuni a acestui capitol, ca și a celei

corespunzătoare *Literaturii profane*. Toate mulțumirile noastre; 90. Florentin Popescu, *Antologie a poeziei religioase românești* (București, 1992); 91. Gh. Ciuhendu, în: *Revista Teologică*, XVII, 11/1927.

II

- A1. *Holy Book and Holy Tradition*. Ed. by F.F. Bruce and E.G. Rupp (Manchester, 1969); A2. Jack Goody and Ian Watt, *The Consequences of Literacy*, în: *Literacy in Traditional Societies*. Ed. by Jack Goody (Cambridge, 1968), p. 37; Mircea Eliade, *Histoire de croyances et des idées religieuses* (Paris, 1978), II, p. 410 (exemplu celtic); A3. René Wellek, *A History of Modern Criticism, 1750—1950* (New Haven and London, 1991), 7, p. XVI; A4. Adrian Marino, *Biografia ideii de literatură* (Cluj, 1994), 3, cap. II și III; A5. Idem, *Des Invariants*, în: *Comparatisme et théorie de la littérature* (Paris, 1988), pp. 91—132; A6. Gilbert Durand, *Beaux-arts et archétypes. La religion de l'art* (Paris, 1989); A7. Adrian Marino, *op.cit.*, 3, pp. 61—92; A8. c. Cătălina Velculescu, *Între scriere și oralitate* (București, 1988), p. 112; A9. Adrian Marino, *op. cit.*, 2, pp. 16—21; A10. G. Santayana, *Interpretations of Poetry and Religion*, 1900, c. René Wellek, *op.cit.*, 6, p. 50; A11. Max Billen, *Ecriture et Initiation* (Paris—Lille, 1977), p. 229; A12. Pierre Amandu, *La Mantique apollinienne à Delphes. Essai sur le fonctionnement de l'oracle* (Paris, 1950), pp. 23—24, passim; A12. Mircea Eliade *op. cit.*, p. 23; A13. Liviu Rusu, *Essai sur la création artistique* (Paris, 1935; București, 1972); A14. cf. Guillermo de Torre, *Problemática de la literatura* (Buenos Aires, 1957²), p. 150; A15. cf. René Wellek, *op.cit.*, 5, p. 58; Hans Robert Jauss, *Über-religiöse und ästhetische Erfahrung*, în: *Merkur*, 9—10/1991, pp. 934—946; A16. Mircea Eliade, *Limbașele secrete*, în: *Revista Fundațiilor Regale*, 5/1938, pp. 124—141; *Alegorie sau „limbaș secret”*, Idem, 6/1938, pp. 616—632; A17. Adrian Marino, *op.cit.*, 3, pp. 36—56; A18. Idem, *Fantasticul*, în: *Dicționar de idei literare* (București, 1973), I, pp. 657—685; A19. Idem, *op.cit.*, 3, pp. 173—177; A20. Helen Gardner, *Religious Poetry: A Definition*, în: *Religion and Literature* (London, 1971), pp. 121—142; A21. Jules Monnerot, *La Poésie moderne et le Sacré* (Paris, 1945); A22. Câteva exemple: Denis Saurat, *La littérature et l'occultisme. Etudes sur la poésie philosophique moderne* (Paris, 1929); Michel Carrouges, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme* (Paris, 1950), pp. 21—96; Claude Abastado, *Mythologie et rituels de l'écriture* (Bruxelles, 1979), pp. 55—57 etc. A23. Georges Catteau, *Orphisme et Prophétie* (Paris, 1965); A24. cf. René Wellek, *op.cit.*, 7, p. 272; Haskell M. Block, *The Myth and the Artist*, în: *Literary Criticism and Myth*. Joseph P. Strelka ed. (University Park, 1780), p. 18; Claude Mauriac, *L'Allégorie contemporaine* (Paris, 1969), p. 59; A25. cf. Mircea Eliade, *Mistici inferioare*, în: *Fragmentarium* (București, 1939), pp. 132—134; A26. cf. Adrian Marino, *Opera lui Alexandru Macedonski* (București, 1967), p. 720; A27. cf. Al. Piru, *Istoria literaturii române* (București, 1994), p. 253.

1. Mircea Eliade, *Aspects du mythe* (Paris, 1963), p. 241; 2. Idem, *Forgerons et alchimistes* (Paris, 1977), pp. 8–9; 3. Hans Rheinfelder, *Kultursprache und Profansprache in den romanischen Ländern* (Geneve–Firenze, 1930), p. 152, passim; 4. Eugene Webb, *The Dark Dove. The Sacred and Secular in Modern Literature* (Seattle, 1975); 5. Charles I. Glicksberg, *Literature and Religion. A Study in Conflict* (Dallas, 1960), p. 53, passim; Idem, *Modern Literature and the Death of God* (The Hague, 1986); 6. Benedetto Croce, *La Poesia* (1936; Bari, 1969), p. 41, 216–217; 7. Marcel Proust, *Pastiches et Mélanges* (1919; Paris, 1921), p. 130; 8. Etiemble, *Essais de littérature (vraiment) générale* (Paris, 1975), pp. 39–86; 9. Northrop Frye, *The Secular Scripture* (Cambridge, Ma., 1978); 10. Peter Bürger, *Institution Literatur und Modernisierungsprozess*, in: *Zum Funktionswandel der Literatur in der frühen Zeit* (Frankfurt/M., 1983), p. 65; 11. Nathan A. Scott, Jr. *Religious Dimensions of Modern Literature*, in: *The Encyclopedia of Religion* (New York–London, 1987), 8, p. 569; 12. T. S. Eliot, *Religion and Literature*, in: *Selected Essays* (1931; London, 1966), p. 392; 13. Anthony Wall, *La Parole mystique est un pretexte*, in: *Poétique*, 88, 1991, pp. 419–429; 14. Robertson Davies, *The Novel as Secular Literature*, in: *The Encyclopedia of Religion*, 8, pp. 475–580; 15. Northrop Frye, *On Culture and Literature...* (Chicago and London, 1978), p. 74; 15 bis. Armando Gnisci, *Appuntamenti* (Roma, 1989), p. 40; Idem, *Mondialità e Mondanità della Letteratura*, in: *La Letteratura del mondo* (Roma, 1910, pp. 121–137); 16. Adrian Marino, *Mircea Eliade et la sécularisation de la littérature*, in: *Dialogue*, 8/1982, pp. 81–99; 17. De ex., T. S. Eliot, *On Poetry and Poets* (1943; New-York, 1973¹⁰), p. 15; Ludwig W. Kahn, *Literatur und Glaubenskrise* (Stuttgart, 1964); Dorothee Sölle, *Die Übernahme des Säkularisierungsbegriffs in die Literaturwissenschaft*, in: *Säkularisierung*. Hrsg. von Heinz–Horst Schrey (Darmstadt, 1981), pp. 90–105; aspecte italiene: Francesco Bellino, *Poesia religiosa e secolarizzazione*, in: *La Valisa*, VIII, 23. Agosto 1989, pp. 5–15; *Sécularisation*. Ed. Michèle Mat (Bruxelles, 1984); 18. Mircea Eliade, *L'Epreuve du Labyrinthe. Entretiens avec Claude–Henri Rocquet* (Paris, 1978), p. 136; 19. Gerardus van der Leeuw, *Sacred and Profane Beauty: The Holy in Art*. Preface by Mircea Eliade (New York, 1963); 20. Theodor H. Gaster, *Thestis. Ritual, Myth and Drama in the Ancient Near East* (New York, 1950), p. 72; 21. E. R. Dodds, *Les Grecs et l'Irrationnel*, tr. fr. (Paris, 1965), p. 36; 22. Joseph Vendryes, *Le Language. Introduction linguistique à l'histoire* (Paris, 1968), p. 345, 346; 23. M. Bahtin, *François Rabelais și cultura populară în Evul Mediu și în Renaștere*, tr. rom. (București, 1974), pp. 108–109; 24. T. S. Eliot, *Selected Essays*, p. 44, 48; 25. Frederic Kenyon, *The Reading of the Bible. As*

History, as Literature and as Religion (London, 1944); 26. Northrop Frye, *Anatomy of Criticism* (Princeton, 1957); p. 315—316; Idem, *The Great Code. The Bible and the Literature* (New York and London, 1982); 27. De ex., John Cowper Powys, *The Bible as Literature* (1938), in *The Pleasures of Literature* (London, 1975), pp. 18—16; T. R. Henn, *The Bible as Literature* (London, 1970); David Jasper, *On Reading the Scriptures as Literature*, in: *History of European Ideas*, vol. 3, nr. 3. (1982), pp. 311—334 etc.; 28. Paul Valéry, *Oeuvres* (Paris, 1960), I, p. 600, 640; II, p. 550, 633; 29. Guillaume Apollinaire, *Les peintres cubistes* (Paris, 1965), p. 137; 30. Mathias Murko, *Nouvelles observations sur l'état actuel de la poésie épique en Yougoslavie*, in: *Revue des Etudes Slaves*, 13 (1933), p. 44; 31. Jacques Fedry, *L'Afrique entre l'écriture et l'oralité*, in: *Etudes*, T. 346, mai 1977, p. 598; 32. J. Vendryes, *L'Ecriture ogamique et ses origines*, in: *Etudes celtiques*, III (1938), p. 89; 33. P. Saintyves, *Le Miracle et la Critique historique* (Paris, 1971); 34. de ex., Jean Pépin, *Mythe et Allégorie. Les Origines grecques et les Contestations judéo-chrétiennes* (Paris, 1958); Idem, *Dante et la Tradition de l'allégorie* (Paris, 1970); ibidem, *L'Herméneutique ancienne*, in: *Poétique* 23/1975, pp. 291—300; 35. De ex., *II Problema della demitizzazione. A cura di Enrico Castelli* (Roma, 1961); *Demitizzazione e Imagine. A cura di Enrico Castelli* (Padova, 1962); *Demitizzazione e Ideologia. A cura di Enrico Castelli* (Padova, 1973); 36. *Herméneutique de la sécularisation* (Paris, 1976); 37. Marcel Proust, *Pastiches et Mélanges* (1919; Paris, 1921), p. 187; 38. Charles Autran, *Homère et les origines sacerdotales de l'épopée grecque* (Paris, 1938), I, p. 124; cf., II, p. 54, 155; 39. Gerardus van der Leeuw, *op. cit.*, p. 90; 40. Georges Dumézil, *Servius et la Fortune* (Paris, 1943), p. 29; 41. Mircea Eliade, *Les livres populaires dans la littérature roumaine*, in: *Zamolxis*, II, 2 (1939) p. 71; 42. Idem, *Cosmologie și alchimie babiloniană* (București, 1937), p. 18; Idem, *Les livres populaires*, p. 71, 78; 43. Louis Vax, *La Séduction de l'étrange* (Paris, 1964), p. 12, 18; Theodore Ziolkowski, *Disenchanted Images. A Literary Iconology* (Princeton, 1977), p. 17; 44. Câteva elemente: Mircea Eliade, *Les Mythes et les Contes de fées*, in: *Aspects du mythe*, pp. 233—244; Ian de Vries, *Les Contes populaires*, in: *Diogenes*, 22/1958, pp. 6—11; E. M. Meletinsky, *Problèmes de la morphologie historique du conte populaire*, in: *Semiotica*, II (1970), pp. 128—134; Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, tr. fr. (Paris, 1976) etc.; 45. Wladimir Weidlé, *Les Abeilles d'Aristée. Essai sur le destin actuel des lettres et des arts* (Paris, 1984), p. 106; 46. Robert de La Sizeranne, *Ruskin et la religion de la beauté* (Paris, 1897); 47. Gerardus van der Leeuw, *op. cit.*, p. 275; 48. Hugo von Hofmannsthal, *Brief der Lord Chandos an Francis Bacon* (1902); 49. Jean Rousset, *Le Mythe de Don Juan* (Paris, 1978), p. 171; 50. Mircea Eliade, *Mistici inferioare*, in: *Fragmentarium* (București, 1939), pp. 132—134; 51. Maurice Blanchot, *L'Entretien infini* (Paris, 1980), p. 367; 52. André Gide, *Journal* (1939—1949), *Souvenirs* (Paris, 1955), p. 51; 53. Robert Escarpit, *L'Ecrit et la Communication* (Paris, 1973), 115; 54. *Marxismo e Critica*

letteraria. A cura di F. Bettini e M. Bevilacqua (Roma, 1978^a), p. 69; 55. Benedetto Croce, *Storia della età barocca in Italia* (Bari, 1953^a), p. 465; 56. *Aspects de l'anticléricalisme du Moyen Âge à nos jours*. Ed. par Jacques Marx (Bruxelles, 1988). 57. Ernest Boyd, *Literary Blasphemies* (New York, 1927); Merritt Y. Hugges, *A Meditation on Literary Blasphemy*, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XIV (1955), pp. 106–115; 58. Harold Bloom, *The Book of J.* (New York, 1990); 59. Maurice Blanchot, *La part du feu* (Paris, 1984), p. 278; 60. De ex., Olga Cicanci, *Literatura în limba greacă în Moldova și Țara Românească în veacul al XVII-lea*, în: *Studii*, 23, 1/1970, p. 29; Mihai Moraru—Cătălina Velculescu, *Bibliografia analitică a literaturii românești. Cărțile populare laice* (București, 1976–1978), vol. I, Partea I–II; 61. Paul Zarifopol, *Biblia și literaturii* (1929), în: *Marxism amuzant* (București, 1991), pp. 71–74; 62. G. Călinescu, *Principii de estetică* (București, 1939), p. 9; 63. Matei Călinescu, *Rereading* (New Haven and London, 1993), p. 85; 64. Sorin Dumitrescu față cu Ierarhia, în: *Alfa și Omega*, III, 11, 1 decembrie 1994; 65. 22, V, 43, 26 X–I, XI/1994; 66. Alexandru Dobos, *Comentarii asupra lucrării „Puterea Gândului” de Svami Shivananda* (București, Ed. Nirvana, 1994), p. 95; 67. Andrei Cornea, *Ipocrizia și obediența*, în: 22, XIX, 35, 30 august–5 septembrie 1995; 68. Dan Ciachir, *Religia în școală* (1992), în: *Cronica ortodoxă* (Iași, 1994), p. 416; 69. Mitropolit Nicolae Corneanu, *Secularizare și secularism*, în: *Jurnal Literar*, VI, 1–4, ianuarie-februarie 1995; 70. Adrian Marino, *Hermeneutica ideii de literatură* (Cluj, 1987), pp. 69–73; 71. Mihai Cazacu, *Divin și uman în spiritualitatea românească* (Timișoara, 1994), pp. 168–234; 72. Al. Elian, *Dosoftei, poet laic*, în: *Contemporanul*, 26 mai 1967; 73. *Cartea lui Iov, Ecclesiastul, Cartea lui Iona, Cartea lui Ruth, Cântarea Cântărilor*. Traduse și comentate de Petru Creția (București, 1995), p. 12.

II

A1. Orientare generală în articolul *Refoulement*, în: Jean Laplanche et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse* (Paris, 1967), pp. 392–398; A2. James Trower, *The Alternative Tradition. Religion and the Rejection of Religion in the Ancient World* (The Hague–Paris–New York, 1980); Paul Veyne, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes? Essai sur l'imagination constituante* (Paris, 1983); A3. Adrian Marino, *Biografia ideii de literatură* (Secolul 20, Partea I), Cluj, Dacia, 1994), III, pp. 26–92; A4. Despre alte diferențieri: Idem, *Sacru sau profan*, în: *Hermeneutica lui Mircea Eliade* (Cluj, 1980), pp. 150–161; tr. fr. pp. 147–157; A5. cf. Carla Valentino, *Idee d'Europa nella cultura letteraria del Novecento* (Roma, 1990), p. 45; A6. cf. René Wellek, *A History of Modern criticism, 1750–1950* (New Haven and London, 1986), 5, p. 224; A7. Adrian Marino, *Biografia ideii de literatură*, III, p. 239, 243; A8. Idem, *op. cit.*, III p. 149–150.

II. CULTURA LITERATURII

1. DEFINIȚIILE TRADIȚIONALE

I

1. Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du Feu*, (Paris, 1949), p. 164; 2. Benedetto Croce, *La Poesia* (1936, Bari, 1969), p. 33; *Quaderni della Critica*, XV (1943), pp. 50—60, apoi in: *Indagini su Hegel e Schiarimenti filosofici* (Bari, 1952), pp. 229—243; 3. Victor Hell, *L'Idée de Culture* (Paris, 1981), p. 16;
4. T. S. Eliot, *Notes towards the Definition of Culture* (London, 1972), pp. 95—109;
5. *Kultur und Zivilisation* (= *Europäische Schlüsselwörter*, III, von Sprachwissenschaftliche Colloquium, Bonn), (München, 1967), p. 276; 6. Bernhard Kopp, *Beiträge zur Kulturphilosophie der deutschen Klassik...* (Meinzenheim am Glan, 1974), p. 2; 7. Emile Benveniste, *Problèmes de Linguistique générale* (Paris, 1966), p. 30; 8. Bronislaw Malinowski, *Une Théorie scientifique de la Culture*, 1944, tr. fr. (Paris, 1968), pp. 38—39; 9. Paul—Henry Chombart De Lauwe, in: *Images de la Culture (Premiers éléments de recherches en France)* (Paris, 1966);
10. Theodor Roszack, *The Making of a Counter Culture* (New York, 1969); André Reszler, *Le Marxisme devant la Culture* (Paris, 1975); mai moderat în concluzii: Jacques Rigaud, *La Culture pour vivre* (Paris, 1975); 11. De ex., Robert Scholes, *Structuralism in Literature. An Introduction* (1974; New Haven and London, 1971), p. 159—154; 12. De ex., Marcello Pagnini, *Pragmatica della letteratura* (Palermo, 1980), p. 24, 34—35; 13. De ex., I. Lotman, *Studii de Tipologia Culturii*, tr. rom. (Bucurști, 1974); 14. William R. Paulson, *The Noise of Culture. Literary Texts in a World of Information* (Ithaca and London, 1988), p. IX; 15. Mario A. Pei—Frank Gaynor, *A Dictionary of Linguistics* (Tolowa, N. Y., 1967), p. 110; cf. Sylvan Barnet, Marton Berman, William Burto, *The Study of Literature...* (Boston—Toronto, 1960), p. 67; 16. *Literature, A Way of Seeing, A Way of Feeling, A Way of Knowing*, in: *Compton's Encyclopedia* (Chicago, 1982), 13, pp. 305—308; Henry D. Herring, *Literature, Concepts and Knowledge*, in: *New Literary History*, 1/1986, pp. 171—198; 17. Vintilă Horia, *Introducción a la Literatura del Siglo XX* (Madrid, 1976), p. 13; 18. André Gide, *Journal*, 1889—1939 (Paris, 1955), p. 723; 19. Roland Barthes, *Leçon* (Paris, 1978), p. 17; 20. Hazard Adams, *Critical Theories Since Plato* (New York, 1971), pp. 928—941; 21. Thomas Mann, *Politische Schriften und Reden* (Fischer Bücherei, 1968), II, p. 329; 22. *Vocabulario degli Accademici della Crusca* (Firenze, 1905), IX, p. 261; *Dictionnaire de l'Académie française* (Paris, 1935⁸), II, p. 116; 23. Robert Escapit, *La Définition du terme „Littérature”*, in: *Le Littéraire et Le Social* (Paris, 1970), p. 260; Henri Bénac, *Guide des Idées littéraires* (Paris, 1973²), p. 189; 24. Marc Fumaroli, *Une Leçon de Ténèbres. Méditation au Chevet d'une Reine morte: la Littérature*, in: *Commen-*

taire, vol. 2, 8, 1979–1981, p. 508; 25. Allen Tate, *Essays of Four Decades* (1959; Chicago, 1968), p. 16; anterior: John Cowper Powys, *Culture and Literature*, in: *The Meaning of Culture* (New York, 1929), p. 24–44; 26. Thomas Mann, *Miszellen* (Fischer Bücherei, 1968), p. 160; 27. Una dintre cele mai bune descrieri: Howard Lee Nostrand, *Literature in the Describing of a Litterate Culture* (1963), in: *The Sociology of Art and Literature, A Reader*. Ed. by Milton C. Albrecht, James H. Barnett and Mason Griff (London, 1970), pp. 562–573; 28. De ex., Roland Barthes par Roland Barthes (Paris, 1975), pp. 122–123; 29. Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode* (Tübingen, 1973^a), p. 369; 30. Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 26; 31. Louis Quicherat—A. Daveluy, *Dictionnaire latin-français* (Paris, 1870), p. 824; *Vocabulario degli Accademici della Crusca*, IX, p. 201; 32. C. P. Snow, *The Two Cultures: and a second Look* (1959; New York and Toronto, 1963); Helmut Kreuzer, *Veränderungen des Litteraturbegriffs* (Göttingen, 1975), pp. 76–100; 33. *The Encyclopedia of Science Fiction*. General editor Peter Nicholls (London–Toronto–Sydney–New York, 1979); 34. *Literature and Science*, I.F.M.: L.I. (FILM). Proceedings of the Sixth Triennial Congress Oxford, 1953 (Oxford, 1954); 35. Jean Hankiss, *Défense et Illustration de la Littérature* (Paris, 1936), p. 18; 36. Roger Caillols, *Babel précédé de Vocabulaire esthétique* (Paris, 1978), p. 332; 37. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et Théorie du Roman*, tr. fr. (Paris, 1978), p. 396; 38. de ex., T. K. Seung, *Cultural Thematics* (New Haven, 1976); *Zur Terminologie der Literaturwissenschaft...* (Stuttgart, 1988), p. 417, passim); 39. De ex., Earl Miner, *Etudes comparées interculturelles*, in: *Théorie littéraire. Problèmes et Perspectives* (Paris, 1989), pp. 162–179; 40. De ex., Eleazar Meletinski, *Sociétés, Cultures et Fait littéraire*, in: *Théorie littéraire*, pp. 13–31; 41. F. Charpin, *L'Héritage de l'Antiquité dans la Terminologie grammaticale moderne*, in: *Langue française*, 47, septembre 1980, p. 32. *Dictionnaire de l'Académie française*, II, p. 111; 42. Helga Schwenk, *Grammatik*, in: *Kritische Stichwörter zum Deutschunterricht*. Hrsg. von Erika Dingeldy und Jochen Vogt (München, 1974), pp. 106–107; 43. Gordon M. Messing, *Structuralism and Literary Tradition*, in: *Language*, 29, 1/1951, p. 1; 44. Giovanni Gentile, *Il Concetto della Grammatica*, in: *Frammenti di Estetica e Letteratura* (= *Scritti vari*, I); (Lanciano, 1920), p. 179; 45. De ex., Roger Charlier, *L'Entrée dans l'Écrit*, in: *Critique*, 377/1978, pp. 973–983; Eric A. Havelock, *The Literate Revolution in Greece and its Cultural Consequences* (Princeton, 1982); 46. O recentă sinteză: David Cressy, *Literacy*, in: *Encyclopedia of Literature and Criticism*. Ed. by Martin Coyle, Peter Garsid, Malcom Kelsall and John Peck (1990; London, 1991), pp. 837–847; 47. De ex., Robert Escarpit, *La Révolution du Livre* (Paris, 1965); 48. De ex., J. T. Shipley, *Dictionary of World Literature. Criticism-Forms-Techniques* (New York), p. 170; 49. Walther Killy, *Schreibweisen, Leseweisen* (München, 1982), pp. 60–70; 50. Northrop Frye, *The Critical Path* (1971; Bloomington and London, 1973), p. 144; 51. Ciro Trabalza, *Storia della Grammatica italiana* (Bologna, 1963), p. 101, 587; 52. *Il Concetto della Gram-*

matica. A *Proposito di una recente Storia della Grammatica*. Discussioni. Con Prefazione di Benedetto Croce (Città di Castello, 1912), p. IX, XIX; 53. *Op. cit.*, p. IX, 98, 108; 54. Roman Jakobson, *Poésie de la Grammaire et Grammaire de la Poésie*, in: *Questions de Poétique*, tr. fr. (Paris, 1973), pp. 219–233; 55. Northrop Frye, *On Culture and Literature* (Chicago and London, 1978), pp. 65–155; 56. *L'Enseignement de la Littérature*. Sous la direction de Serge Doubrovsky et de Tzvetan Todorov (Paris, 1971); 57. De ex., *Insegnare la Letteratura*. A cura di Cesare Acutis (Parma, 1979); Herbert Manusch Hrsg., *Literatur im Unterricht* (München, 1979); 58. Paul Zumthor, *Histoire littéraire de la France Médiévale* (Paris, 1954), p. 10; 59. Jacques Dubois, *L'Institution de la Littérature. Introduction à une Sociologie* (Bruxelles, 1978), p. 79; 60. T. S. Eliot, *Selected Essays* (London, 1966), p. 507–516; o sinteză: *Learning and Literature*, in: *Cassell's Encyclopaedia of World Literature* (1953; London, 1973), I, pp. 341–348; George Gordon, *The Discipline of Letters* (Oxford, 1946); 61. Alte numeroase referințe: de ex., *L'Enseignement de la Littérature*, p. 14, 218, 434–435, 614–615 etc.; 62. Lionel Gossman, *Literature and Education*, in: *New Literary History*, 2/1982, p. 358; 63. Un text marxist tipic, dogmatic, E. Balibar et P. Macheray, *Sur la Littérature comme Forme idéologique*, in *Littérature*, 13/1974, p. 33–34, 48; 64. De ex., Ulrich Schulz–Buschhaus, *Der Kanon der romanischen Literaturwissenschaft* (Trier, 1975), p. 34 etc.; 65. De ex., Lionel Gossman, *Literary Education and Democracy*, in: *Velocities of Change*. Ed. by Richard Macksey (Baltimore and London), pp. 3–31; E. D. Hirsch et al., *The Dictionary of Cultural Literacy: What Every American Needs to Know* (New York, 1988); Gaytri Cakravarty Spivak, *The Making of Americans, the Teaching of English and the Future of Literary Studies*, in: *New Literary History*, 4/1990, pp. 781–798; 66. Alan C. Purves, *Literature Education in ten Countries. An Empirical Study* (New York–Stockholm, 1973); 67. De ex., *The Politics of Literature. Dissenting Essays on the Teaching of English*. Ed. by Louis Kampf und Paul Lauter (New York, 1972); *Enseignements*, in: *Poétique*, 30/1977; *Littérature. Enseignement. Société*, in: *Revue de l'Institut de Sociologie*, 34/1980 etc. 68. Roger Fayolle, *La Poésie dans l'Enseignement de la Littérature*, 7/1972, pp. 48–71; 69. Irving Babbitt, *Literature and the American College. Essays in Defence of the Humanities* (Boston and New York, 1908), pp. 88–118; José Ortega y Gasset, *El Libro de las Mistones* (1940; Buenos Aires–Mexico, 1959⁵), pp. 51–112; in același sens (numeroase alte referințe): Gerald Graff, *Professing Literature. An Institutional History* (Chicago, 1987); discuții recente: Bill Readings, *The University without Culture?*, in: *New Literary History*, vol. 26, 3, Summer 1995, pp. 465–492; David Bleich, *Academic Ideology and the New Attention to Teaching*, idem, pp. 565–590 etc. (întregul număr este consacrat temei *Higher Education*); 70. De ex., *On Teaching Literature. Essay for Secondary School Teachers*. Ed. by Edward B. Jenkinson and Jane Stonder Hawley (Bloomington, 1967); 71. De ex., Gerald Graff

Professing Literature. An Institutional History (Chicago and London, 1987, 1989); Terence Hawkes, *The Institutionalisation of Literature: The University*, in: *Encyclopedia of Literature and Criticism*, pp. 926–938; 72. Roger Payolle, *Etre Professeur de Lettres, hier et aujourd'hui*, in: *Littérature*, 19/1975, pp. 8–15; 73. Dietrich Harth, *Von Geplanter und literarischer Bildung*, in: *Propädeutik der Literaturwissenschaft*. Hrsg. Dieter Hart (München, 1973), pp. 205–237; 74. K.(eneth) Re.(xroth), *Art of Literature*, in: *The New Encyclopaedia Britannica* (1982, 15th ed.), 15, p. 1045; 75. Ezra Pound, *ABC of Reading* (London, 1968), p. 9; 76. William Ernest Carlo, *The Medieval Battle of the Liberal Arts: A Key to Contemporary Philosophy*, in: *Arts libéraux et Philosophie au Moyen Age* (Montréal–Paris, 1969), pp. 745–750; 77. Paul Goodman, *The Structure of Literature* (Chicago, 1954), p. 19; 78. Printre ultimelne manuale de acest gen. Beth Neman, *Teaching Students to Write* (Columbus et al., 1980); *Grundlagen und Technik der Schreibkunst*. Hrsg. von Otto Schumann (Wilhelmshaven, 1983); Jules Renard, *Journal* (Paris, 1935¹⁴), p. 399; 79. Antoine Albalat, *Les Ennemies de l'Art d'Ecrire. Réponse aux Objections de Brunetière, Faguet, Brisson etc.* (Paris, 1905); 80. *Il concetto della grammatica*, p. 39; Paolo Bagni, *La Costituzione della poesia nelle artes del XII–XIII secolo* (Bologna, 1968), p. 27; 81. *L'Enseignement de la Littérature*, p. 185, 189, 192, 432, 582 etc.; 82. Roland Barthes, *Critique et Vérité* (Paris, 1966), p. 58; 83. *Leser und Lesen im 18. Jahrhundert* (Heidelberg, 1977); *Lesegesellschaften und bürgerliche Emanzipation. Ein europäischer Vergleich*. Hrsg. von Otto Daur (München, 1981); 84. *Lesen-Ein Handbuch*. Hrsg. Alfred Clemens Baumgärtner (Hamburg, 1973), pp. 523–640; 85. Adrian Marino, *Lecture*, in: *Dictionnaire international des Termes littéraires*. Ed. Robert Escarpit (The Hague, 1973), I, I, 16; 86. S. Etienne, *Défense de la Philologie* (Liege–Paris, 1933), p. 46; 87. De ex., Clifton Fadiman, *The Lifetime Reading Plan* (Cleveland and New York, 1960); 88. De ex., François Richaudeau, Michel et Françoise Gauquelin, *Lecture rapide* (Paris, 1969); p. 20; Lionel Bellenger, *Les Methodes de lecture* (Paris, 1978); 89. Edward Reichel, *L'Oeuvre littéraire rapide et la Lecture express*, in: *Le Lecteur et la Lecture dans l'Oeuvre* (Clermont–Ferrand, 1982), pp. 153–164; 90. Irving H. Anderson, *The Psychology of Teaching Reading* (New York, 1952); Robert E. Rogers, *The Fine Art of Reading* (Boston, 1929), pp. 39–51; 91. Louis Javelle, *La Parole et l'Ecriture* (Paris, 1942), p. 221, 223–224; 92. Tzvetan Todorov, *Poétique de la Prose* (Paris, 1971), pp. 241–253; 93. Martin Heidegger, *Gesamtausgabe. Aus der Erfahrung des Denkens* (Frankfurt/M., 1983), B. 13, p. 111; 94. *Sette Modi di fare Critica*. A cura di Ottavio Cecchi e Enrico Ghidetti (Roma, 1983); 95. Umberto Eco, *II Problema estetica di San Tommaso* (Torino, 1956), p. 334; 96. Italo Calvino, *La Machine littéraire*. tr. fr. (Paris, 1984), p. 72; 97. Pierre Macheray, *Pour une Théorie de la Production littéraire* (Paris, 1966), p. 11, 17, 21; 98. De ex., *Dictionnaire de l'Académie Française* (Paris, 1935⁸), p. 128; 99. De ex., Benedetto Croce, *Aneddoti di varia letteratura* (Bari, 1953–1954²), I–IV; 100. J. E. Spingarn, *Scholarship and Criticism in*

the United States (New York, 1922), p. 91; 101. William M. Calder III, *Research opportunities in the modern history of classical scholarship*, in: *Classical World*, 74 (1981), pp. 241–251; George Steiner, *Homer and the Scholars* (1962), in: *Language and Silence* (New York), 1967), pp. 171–187; 102. Paul Zumthor, *Parler du Moyen Âge* (Paris, 1980), p. 91; 103. R. S. Crane, *The Idea of Humanities and other Essays* (Chicago, and London, 1967), II, p. 24; 104. T. K. Seung, *Cultural Thematics* (New Haven, 1976), p. X, XIII; Margaret A. Miller, *Technoliteracy and the New Professor*, in: *New Literary History*, vol. 26, nr. 3, Summer, 1995, pp. 601–611; 105. Stéphane Santerres–Sarkany, *Théorie de la Littérature* (Paris, 1993^a), p. 117; 106. George Saintsbury, *A History of Criticism and Literary Taste in Europe* (Edinburgh–London,) III, p. 409; 107. Roland Barthes, *Le Bruissement de la Langue. Essais critiques*, IV (Paris, 1984), p. 206; 108. Gérard Genette, *Rhétorique et Enseignement*, in: *Figures* (Paris, 1969), II, p. 24, 28; 109. De ex., Gregory G. Colomb, *Cultural Literacy and the Theory of Meaning. Or, what Educational Theorists Need to Know*, in: *New Literary History*, 2/1989, pp. 44–450; Karlheinz Stierle, *Studium. Perspectives on Institutionalized Mode of Reading*, Idem, 1/1994, pp. 115–127; 110. Ashley Horace Thorndike, *Literature in a Changing Age* (1920; New York, 1969), pp. 47–69; 111. Pierre Kuentz, *Le „Modèle latin”*, in: *Littérature*, 42/1981, pp. 109–122; 112. José Ortega y Gasset, *La Rebelión de las Masas* (1937; Madrid 1969), p. 79; 113. Charles Altieri, *A Procedural Definition of Literature*, in: *What is Literature?* Ed. with an Introduction by Paul Hernadi (Bloomington and London, 1978), p. 72; 114. Monroe C. Beardsley, *The Concept of Literature* in: *Literary Theory and Structure*. Ed. by Frank Brady, John Palmaer and Martin Price (New Haven and London, 1973), p. 36; 115. *Théorie de la Littérature*. Ouvrage collectif présenté par A. Kibédi Varga (Paris, 1981), p. 20; 16. Roman Jakobson, *Questions de Poétique*, p. 151; 117. Roger Caillois, *op. cit.*, p. 38; 118. Ernest Robert Curtius, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter* (Bern und München, 1984¹⁰), pp. 261–276; 119. René Wellek, *Discriminations: Further Concepts of Criticism* (New Haven and London, 1970), p. 93, 339; 120. *Canons*. Edited by Robert von Hallberg (Chicago and London, 1984); 121. Thomas Bleicher, *Kriterien für einen komparatistischen Kanon*, in: *Proceedings of the IXth Congress of the I.C.L.A.*, Innsbruck, 1979), (Innsbruck, 1981), I, pp. 169–174; 122. R. S. Crane, *op. cit.*, II, p. 173; 123. René Wellek, *The Attack on Literature and other Essays* (Chappel Hill, 1982), p. 34; 124. De ex., Roland Barthes, *Critique et Vérité*, p. 53; 125. De ex., Theodor W. Adorno, *Résumé über Kulturindustrie*, in: *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica* (= *Gesammelte Schriften*, B. 10) (Frankfurt/M., 1967), pp. 60–70; Max Horkheimer und Theodor W. Adorno, *Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug. Das Schema der Massenkultur Kulturindustrie (Fortsetzung)*, in: *Dialektik der Aufklärung* (1969), pp. 141–191, 299–335 etc.; Christa Bürger, *Zur Theorie der Kulturindustrie*, in: *Zeitgenössische Unterhaltungsliteratur* (Frankfurt, Berlin München, 1974), pp. 9–17 (referințe numeroase); 126. De ex., Ruth E. Mohr-

mann, *Everyday Culture in Early Modern Times*, in: *New Literary History*, 1/1993, pp. 75–80; 127. I. A. Richards, *Literature for the Unlettered*, in: *Uses of Literature*, Ed. by Monroe Engel (Cambridge, Ma., 1973), p. 209; 128. Christa Bürger, *Zeitgenössische Unterhaltungsliteratur*, p. 6; 129. D. N. Rodowick, *Audio-visual Culture and Interdisciplinary Knowledge*, in: *New Literary History*, 1 1995, pp. 111–121; 130. William R. Paulson, *The Noise of Culture. Literary Texts in a World of Information* (Ithaca and London, 1988), p. VII–X, 141, 166; 131. Max Eastman, *The Literary Mind* (New York, 1931), p. 210; 132. Allen Tate, *The Man of Letters in the Modern World* (1952), in: *Essays of Four Decades* (1959; Chicago, 1968), pp. 3–16; 133. Roland Barthes, *Le Grain de la Voix*, p. 225; 134. Stéphane Santerres–Sarkany, *op. cit.*, p. 7, 112–117; 135. Klaus Kanzog, *Medien (und Literatur)*, in: *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, 2. neu bearbeitete Auflage, Hrsg. von Dieter Boehmeyer und Viktor Zmagač (Tübingen, 1994), pp. 268–273; 136. G. Călinescu, *Istoria literaturii române. Compendiu* (1945; București, 1963), p. 15; 137. Vasile Florescu, *Conceptul de literatură veche* (București, 1968), p. 250; ulterior, Nicolae Florescu, *Istoriografia literaturii române vechi* (București, 1996), I; 138. E. Lovinescu, *Critice*, vol. IX, *Poezia nouă* (București, 1923), p. 6; 139. Paul Zarifopol, *Pentru arta literară* (București, 1934), pp. 30–41; 140. Mihai Ralea, *Observații de bun simț asupra culturii*, in: *Scrieri din trecut* (București, 1958), III, pp. 273–275; 141. Tudor Vianu, *Opere*, Ed. de Gelu Ionescu și George Gană (București, 1979, 8, pp. 143–345); 142. Florica Dumitrescu, *Note asupra cuvintelor românești în sfera semantică a culturii* (1979), in: *Dinamica lexicului românesc* (Clausium–Logos, 1995), pp. 121–126; 143. Alexandru George, *La sfârșitul lecturii* (București, 1993), IV, pp. 9–17; 144. *Cuvintul*, 2827, 26 februarie 1933; 145. Constantin Noica, *Creație și frumos în rostirea românească* (București, 1973), p. 8; 146. *Cultura. Creația. Valoarea — motive dominante ale filozofiei românești*. Coord. ediției Dumitru Ghișe, Angela Botez (București 1983).

II

A1. Adrian Marino, *Biografia ideii de literatură*, Secolul 20, Partea I (Cluj, 1994), 3, pp. 16–21; A2. De ex., A. I. Kroeber and Clyde Kluckhohn, *Culture. A Critical Review of Concepts and Definitions* (Cambridge, Ma., 1952); Hans Peter Thurn, *Zur Begriffsgeschichte von „Kultur“*, in: *Soziologie der Kultur* (Stuttgart–Berlin–Köln–Mainz, 1976), pp. 10–20 etc.; A3. Adrian Marino, *op. cit.*, 3, pp. 61–205; A4. Idem, *op. cit.*, 3, pp. 26–56; A5. Ibidem, *op. cit.*, 3, pp. 12–14; A6. Tvetan Todorov, *Critique de la Critique...* (Paris, 1984), p. 156; A7. Adrian Marino, *Anticulture, Anticivilisation*, in: *Tendances, esthétiques*, in: *Les Avant-Gardes littéraires au XX siècle*, sous la direction de Jean Weisgerber (Budapest, 1984), II, pp. 667–669; A8. René Marache, *La Critique*

littéraire de langue latine et le développement du goût archaïsant au II^e siècle de notre ère (Rennes, 19520, p. 263) ; A9. Adrian Marino, *op. cit.*, III, pp. 12–26 ; A10. Idem, *op. cit.*, (Cluj, 1991), I, pp. 48–50, 86–90 ; A11. Ibidem, *op. cit.*, III, pp. 265–285 ; A12. cf. Alastair Fowler, *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of the Genres and Modes* (Cambridge, Ma., 1982), p. 9 ; A13. Adrian Marino, *op. cit.*, III, pp. 159–213 ; A14. cf. René Wellek, *A History of Modern Criticism, 1750–1050* (New Haven and London, 1986), VI, p. 72 ; A15. Adrian Marino, *op. cit.*, II, p. 24 ; A16. Idem, *op. cit.*, III, pp. 214–265 ; A16. cf. René Wellek, *op. cit.*, VI, p. 214 ; A17. cf. Idem, *op. cit.*, V, p. 45, VI, pp. 224–225 ; A18. cf. Volker Bohn, *Literaturwissenschaft. Probleme ihrer theoretischen Grundlegung*, Hrsg. (Stuttgart, 1980), p. 62 ; A19. D. W. Fokkema—Elrud Kunne—Ibsch, *Theories of Literature in the Twentieth Century* (London, 1977), p. 30, 33 ; A20. *The Hospitable Canon*. Virgil Nemoianu and Robert Royal (eds.) (Amsterdam—Philadelphia, 1991) ; Virgil Nemoianu, *Bătălia canonică — de la critica americană la cultura română*, in : *România Literară*, 41/1990 ; A21. cf. Elisabeth Frenzel, *Von Inhalt der Literatur. Stoff—Motiv—Thema* (Freiburg, Basel, Wien, 1980), p. 13 ; A22. Adrian Marino, *op. cit.* III, p. 150.

2. LITERATURA CU LITERATURĂ

I

1. De ex., Antoine Albalat, *La Formation du style par l'assimilation des auteurs* (Paris, 1901) ; Idem, *Le Travail du style enseigné par les grands écrivains* (Paris, 1903), etc. 2. De ex., Jules Payot, *L'Apprentissage de l'Art d'écrire* (Paris, 1911), p. 5 ; 3. F. Florá, *Dal Romanticismo al Futurismo* (Roma, 1922), p. XXX ; Benedetto Croce, *La Poesia* (1936 ; Bari, 1969 ; p. 74, 262 ; 4. Jean Paulhan, *Oeuvres complètes* (Paris, 1970), III, p. 201 ; 5. Roger Favry, *L'Enseignement de la Littérature et l'Expression libre*, in : *L'Enseignement de la Littérature* (Paris, 1971), p. 474 etc. ; 6. Roger Fayolle, *Etre Professeur de Lettres, hier et aujourd'hui*, in : *Littérature*, 19/1975, pp. 8–15 ; 7. Benedetto Croce, *Lettura di Poeti...* (Bari, 1966), pp. 284–287, 306–309 ; 8. Ernest Robert Curtius, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter* (Bern und München, 1984¹⁰), pp. 395–404 ; 9. Herman Meyer, *Das Zitat in der Erzählkunst* (Stuttgart, 1961), p. 22 ; 10. Claude Mauriac, *L'Alittérature contemporaine* (Paris, 1958, 1969), p. 240 ; 11. André Gide, *Journal, 1889–1939* (Paris, 1955), p. 752 ; 12. Valéry Larbaud, *Sous l'Invocation de Saint Jérôme* (Paris, 1946), pp. 215–219 ; 13. T. S. Eliot, *To Criticize the Critic* (New York, 1970), pp. 145–161 ; 14. Jean Paulhan *op. cit.*, p. 30 ; 15. Mikhaïl Bakhtine *Esthétique et Théorie du Roman*, tr. fr. (Paris, 1978), p. 412 ; 16. Paul Valéry, *Oeuvres* (Paris, 1960), II, p. 633 ; 17. Edouard

Gaede, *Les Lecteurs des Ecrivains contemporains*, in: *Etudes et Recherches de Littérature générale et comparée* (Paris, 1974), p. 284; 18. *Literatur als Praxis ? Aktualität und Tradition operativen Schreibens*, Raoul Hübner-Erhard Schütz Hrsg. (Opladen, 1976), p. 23; 19. Marcello Pagnini, *Pragmatica della Letteratura* (Palermo, 1980), p. 63; 20. M. Blanchot, *L'Entretien infini* (Paris, 1969), p. 588; 21. Engenio D'Ors, *Du Baroque*, tr. fr. (Paris, 1968), p. 181; 22. Marcel Raymond, *De Baudelaire au Surréalisme* (Paris, 1969), p. 112; 23. Benedetto Croce *Estetica* (Bari, 1941), p. 164; 24. Idem, *Storia della età barocca in Italia* (Bari, 1929), pp. 268—269, passim; 25. Ibidem, *Lecture di Poeti ...* (Bari, 1966), pp. 284—287; *Indagini su Hegel e Schiarimenti filosofici* (Bari, 1952); p. 232 etc.; 26. Ernest Robert Curtius, *op. cit.*, p. 400; 27. Jan Blonski, *Literature in Literature*, in: *Cross Currents*, 4/1985, pp. 73—83; 28. Tzvetan Todorov, *Critique de la Critique* (Paris, 1984), p. 127; 29. *L'Enseignement de la Littérature*, p. 194; 30. De ex., *Toposforschung. Eine Dokumentation*, Hrsg. von Peter Jehn (Frankfurt/M., 1972) etc.; 31. Gérard Genette, *Figures* (Paris, 1966), pp. 162—164; Paul Zumthor, *Tant de lieux comme un*, in *Etudes françaises*, 13, 1—2/1977, pp. 3—10; 32. Fernand Divoire, *Stratégie littéraire* (Paris, 1924), pp. 139—148; 33. Pierre Gamarra, *Pouvoir tout dire*, in: *Colloque sur la situation de la littérature, du livre et des écrivains* (Paris, 1976), p. 280; 34. Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola* (Paris, 1971), p. 15; 35. Ernest Robert Curtius, *op. cit.*, p. 395; 36. Hans-George Ruprecht, *Conjectures et Inférences: les universaux de la littérature*, in: *Théorie littéraire. Problèmes et Perspectives* (Paris, 1989), pp. 61—77; 37. Jean Starobinski, *Les Mots sous les Mots. Les Anagrammes de Ferdinand de Saussure* (Paris, 1971), p. 27, 30, passim; 38. Roselyne Dupont-Roc, Jean Lallot, *Le Syrinx*, in: *Poétique*, 18/1974, pp. 176—193; 39. Michel Foucault, *Flaubert ...* (Paris, 1970), p. 190; 40. Ezra Pound, *ABC of Reading* (1934; London, 1968), pp. 68—69; 41. Roland Barthes, *Colloque de Cerisy* (Paris, 1978), p. 367; 42. Charles Autran, *Homère et les origines sacerdotales de l'épopée grecque* (Paris, 1939), II, 218; 43. Roman Jakobson, *Questions de poétique*, tr. fr. (Paris, 1973), p. 60; 44. Bernard Beugnot, *Un aspect textuel de la réception critique: la citation*, in: *Oeuvres et Opinions*, I, 2 (1976), p. 8; 45. Stephan Morawski, *The basic Foundation of Quotation*, in: *Signe Langage. Culture* (The Hague-Paris, 1970), pp. 690—691; 46. Emil Staiger, *Das entstellte Zitat in der Literatur*, in: *Universitas*, 2, 5/1947, pp. 543—554; 47. Valéry Larbaud, *op. cit.*, pp. 215—219; 48. Vito R. Giustiniani, *Zitat und literarische Anspielung in der modernen italienischen Lyrik*, in: *Ideen und Formen. Festschrift für Hugo Friedrich* (Frankfurt/M., 1965), p. 107; 49. Jean Weisgerber, *The Use of Quotation in Recent Literature*, in: *Comparative Literature*, XXII (1970), pp. 36—45; 50. Aragon, *Les Collages* (Paris, 1965); 51. *Collages*, in: *Revue d'Esthétique*, 2—3/1978; 52. *Apocriphe*, Chateaubriand, *Nuits américaines*, in: *Poétique*, 57/1984, pp. 130—132; 53. Marcel Proust, *Pastiches et Mélanges* (1919; Paris, 1921), p. 213; *Les Pastiches de Proust*, Ed. critique et commentée par Jean Milly (Paris, 1970), p. 26, 30; 54. Léon Deffoux—Pierre Dufay, *Anthologie du Pastiche* (Paris, 1926); I—II; Léon Deffoux, *Le Pastiche littéraire des Origines à nos jours* (Paris, 1932);

55. Andreas Hofele, *Parodie*, in: *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. Hrsg. von Dieter Bochmeyer und Viktor Zmegac̃ (Tübingen, 1994), p. 341; 56. Jouri Tynianov, *Destruction, Parodie*, in: *Change*, 2/1969, p. 68, 74; 57. Claude Bouché, *Lautréamont. Du Lieu commun à la Parodie* (Paris, 1974), pp. 32–35, 39, 49; 58. *Ad absurdum, Parodien dieses Jahrhunderts*. Hrsg. von Elisabeth Pablé (München, 1969); 59. De ex., Henryk Markiewicz, *On the Definition of Literary Parody*, in: *To Honor Roman Jakobson* (The Hague–Paris, 1967), II, p. 271; 60. Linda Hutcheon, *Ironie et Parodie: Stratégie et Structure*, in: *Poétique*, 36/1978, pp. 467–477; Idem, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth Century Art Forms* (New York and London, 1985); 61. Gérard Genette, *Palimpsestes, La Littérature au second degré* (Paris, 1982), p. 17, 33, 84–85; 62. Ulrich Weisstein, *Parody, Travesty and Burlesque: Imitations with a Vengeance*, in: *Actes du IV^e Congres de l'A.I.L.C.* (The Hague–Paris, 1966), II, pp. 802–811; 63. Heinrich Klenz, *Literarische Fälschungen und Mystifikationen*, in: *Zeitschrift für Bücherfreunde*, N.F., 16 (1924), pp. 112–116; 17 (1925), p. 8–20, 46–48, 74–76; 18 (1926), pp. 62–64, 96–100; 64. Benedetto Croce, *Il Plagio e la Letteratura*, in: *Problemi di Estetica* (1910; Bari, 1966^a), pp. 67–70; 65. G. Maurevert, *Le Livre des Plagiats* (Paris, 1922), p. 11; 66. Michel Schneider, *Voleurs de mots. Essai sur le Plagiat, le Psychanalyse et la Pensee* (Paris, 1985), p. 15, 105, passim; 67. Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola* (Paris, 1971), p. 15; 68. Domenico Giuriati, *Il Plagio* (Milano, 1903^a), p. 37; William K. Wimsatt, Jr., Cleanth Brooks, *Literary Criticism. A Short History* (1957; London, 1965), p. 179; 69. Mikhail Bakhtine, *op. cit.*, p. 193, 426; 70. Harold Bloom, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry* (London–Oxford–New York, 1973), p. 5, 11, 94 etc. 71. Marcel Proust, *op. cit.*, p. 11; 72. Richard Ohmann, *Speech Acts and The Definition of Literature*, in: *Philosophy and Rhetoric*, vol. 4, 1/1971, p. 17; 73. Robert Kellog, *Oral Literature*, in: *New Literary History*, V, 1/1973, p. 56; 74. Emil Ermatinger, *Das dichterische Kunstwerk* (Berlin, 1921), pp. 161–166; 75. Jean-Marie Carré, *Préface la M.-F. Guyard, La Littérature Compravée* (Paris, 1965), p. 6; 76. Julia Kristeva, *Bakhtine, le Mot, le Dialogue et le Roman*, in: *Critique*, 239/avril 1967, pp. 440–444; 77. Tzvetan Todorov, *Mikhail Bakhtine le Principe dialogique suivi d'Ecrits du Cercle de Bakhtine* (Paris, 1981), p. 95, 98; 78. Laurent Jenny, *La Stratégie de la Forme*, in: *Poétique*, 27/1976, p. 264; 79. *Théorie de la Littérature*. Ouvrage présenté par A. Kibédi Varga (Paris, 1981), p. 217; Manfred Geier, *Die Schrift und die Tradition. Studien zur Intertextualität* (München, 1985); 80. Emil Ermatinger, *op. cit.*, p. 176; 81. Oulipo, *La Littérature potentielle* (Paris, 1973), p. 20, 47–48, 77–93; 82. André Gide, *Journal*, 1939–1949, *Souvenirs* (Paris, 1955), p. 199; 83. Geneviève Idt, *Petits recettes pour un atelier d'artisanat romanesque au lycée*, in: *Littérature*, 19/1975, p. 80–81; 84. Claude Mauriac, *L'Alittérature contemporaine* (Paris, 1969), p. 238, 332; 85. Mikhail Bakhtine, *op. cit.*, pp. 376–377; 86. Jean-Marie Carré, *op. cit.*, p. 6; 87. Albert Thibaudet, *Le Bergsonisme* (Paris, 1923), I, p. 7; 88. Mircea Eliade, *Fragments d'un journal*, II, 1970–1978 (Paris, 1981), p. 102; 89. Tzvetan Todorov, *Critique de la Critique*

(Paris, 1984), p.p 66—67; 90. Albert Thibaudet, *Les Trois Critiques* (1922), in: *Réflexions sur la Critique* (Paris, 1939), p. 136; 91. Hans Robert Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation* (Frankfurt/M., 1970), p. 177; 92. Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 190; 93. Idem, *Poétique de la Prose* (Paris, 1971), p. 242; 94. Michael Riffaterre, *L'Intertexte inconnu*, in: *Littérature*, 4/1981, p. 6; 95. Robert Escarpit, *L'Écrit et la Communication* (Paris, 1973), p. 66; 96. Pierre Missac, *Eloge de la Citation*, in: *Change*, 22/1975, pp. 133—150; 97. Un rezumat al teoriei la L. Perrone-Moises, *L'Intertextualité critique*, in: *Poétique*, 27/1976, pp. 327—384; 98. Marcel Proust, *op. cit.*, pp. 107—108, 208, 260—261; 99. Roland Barthes, *Critique et Vérité* (Paris, 1966), p. 79; 100. Francis Gorget, „*Imitatio*” ou *Intertextualité* (Riffaterre revisited), in: *Poétique*, 71/1977, pp. 313—320; 101. Matei Călinescu, *Parody and Intertextuality*, in: *Semiotica*, 65 1—2/1987, pp. 183—190; Idem, *Rereading* (New Haven and London, 1993), p. 10, 214—215, 200; 102. Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation* (Paris, 1979), p. 32; 103. Inter alia, Martin Stevens, *The Intertextuality of Late Medieval Art and Drama*, in: *New Literary History*, 2/1991, pp. 317—337; 104. Leonard Forster, *Literary Studies as Flight from Literature?*, in: *The Modern Languages Review*, 73 (1978), p. XXIII; 105. Alexandre Ciorănescu, *Le Masque et le Visage. Du Baroque espagnol au Classicisme français* (Geneve, 1983), p. 91; 106. Radu G. Teșosu, *Istoria tragică și grotescă a înunecatului deceniu literar nouă* (București, 1993), p. 22, 23, 39; 107. N. Manolescu, *Arca lui Noe* (București, 1993), III, p. 26; 108. Eugen Barbu, *Cătețele Prințelului* (Cluj, 1973), III, p. 303, 304; 109. Nicolae Manolescu, *In jurul unui plagiat*, in: *România Literară*, 6/1995; Theodor Bacouski, *Contra — istoria unui plagiat*; Idem, 6/1995 etc. (referințe numeroase). O punere la punct, definitivă, irefutabilă, la Marta Petreu, *Postfață, Evelyn Underhill — Nae Ionescu*, in: Evelyn Underhill, *Mistica*, tr. rom. (Cluj, 1995), pp. 271—301.

II

A1. Adrian Marino, *Biografia Ideii de literatură* (Cluj, 1992), II, pp. 211—216; A2. Idem, *op. cit.*, III, pp. 26—61; A3. cf. Howard I. Needler, *Sacred Books and Sacred Criticism*, in: *New Literary History*, 3/1982, p. 398; A4. cf. Jean Paulhan, *Les Fleurs de Tarbes ou la Terreur dans les Lettres*, (1941; Paris, 1973), pp. 43—44; A5. cf. Adrian Marino, *op. cit.*, III, pp. 93—104; A6. cf. *Modernism. 1890—1930*. Ed. by Malcolm Bradbury and James McFarlane (London, 1976), p. 356; A7. Numere monografice despre „genealogiile scriiturii” in: *Littérature*, 46/1982; *Poétique*, 50/1982; *Les Avant-Gardes Littéraires au XX^e siècle* (Budapest, 1984) II, pp. 815—821 etc.; A8. Adrian Marino, *op. cit.*, II, p. 82; A9. Idem, *op. cit.*, II, p. 214; A10. cf. Wido Hempel, *Parodie, Travestie und Pastich: zur Geschichte von Wort und Sache*, in: *Germanisch—Romanische Monatschrift*, XLVI (1965), pp. 150—170; A11. Roland Mortier, *Pour une Histoire du Pastiche littéraire au XVIII^e siècle*, in: *Beiträge zur Französis-*

chen Aufklärung und zur Spanischen Literatur. Festgabe für Werner Krauss zum 70. Geburtstag (Berlin, 1971), pp. 205—217; A12. Adrian Marino, *op. cit.*, III, pp. 227—265; A13. cf. Ovidiu Bîrlea, *Istoria folcloristicii românești* (București, 1974), p. 175; pentru autorul acestei cărți, o preocupare ceva mai veche: *Intertextualitatea*, in: *Tribuna*, XXX, 27, 3 iulie 1986.

3. LITERATURA DESPRE LITERATURĂ

I

1. Albert Thibaudet, *Reflexions sur la Critique* (Paris, 1939), p. 185; 2. *Les Chemins actuels de la Critique* (Paris, 1967), p. 56; *L'Enseignement de la Littérature* (Paris, 1971), p. 50; 3. Pierre Gibert, *Une Théorie de la Légende: Hermann Gunkel (1862—1932) et Les Légendes de la Bible*. Suivi par H. Gunkel, *Les Légendes de la Gènesse*, tr. de l'allemand par P. Gibert (Paris, 1979); 4. Rudolf Schenda, *Canali e Processi di Circolazione della Letteratura scritta e seminale tra gli strati subalterni europei nel '700 e '800*, in: *Oralità e Scrittura nel Sistema letterario ...* (Roma, 1982), p. 51; 5. Louis Vax, *La Poésie Philosophique* (Paris, 1981), p. 18; 6. Bernahrd Fabian, *Das Lehrgedicht als Problem der Poetik*, in: *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzproblemen der ästhetischen* (München, 1968), p. 82, 549—557; Hilmar Kalweit, *Lehrhafte Texte. Erzählformen und ihre Funktionen*, in: *Literaturwissenschaft. Grundkurs*, 2, Helmut Backert — Jörn Stückrath (Hrsg.). (Reinbeck bei Hamburg, 1981), pp. 75—101; 7. De ex., Otto Knörrich, *Das Epigram*, in: *Formen der Literatur in Einzeldarstellungen*, Hrsg. Otto Knörrich (Stuttgart, 1981), pp. 68—74; 8. F. C. Sainz de Robles, *Ensayo de un diccionario de la literatura* (1952; Madrid, 1972), I, pp. 350—356; 9. Benedetto Croce, *Poesia e non Poesia* (Bari, 1935), p. 28, 29; Idem, *Poesia poetica e Poesia letteraria*, in: *Lecture di Poeti ...* (Bari, 1966), p. 286, 306; Ibidem, *La Poesia* (Bari, 1969), p. 236 et.; 10. *Dictionnaire Historique, Thématique et Technique des Littératures*, sous la direction de Jacques Demougin (Paris, 1986), II, p. 946; 11. Paul Ricoeur, *Le Conflit des Interprétations* (Paris, 1969), p. 86; 12. Tzvetan Todorov, *Poétique* (Paris, 1973), p. 29; 13. René Wellek, *The Attack on Literature ...* (Chapel Hill, 1982), p. 22; 14. Gerard Genette, *Introduction à l'Architexte* (Paris, 1979), p. 87; 15. Tzvetan Todorov, *Mikhail Bakhtine le Principe Dialogique ...*, tr. fr. (Paris, 1981), p. 39; Mikhail Bakhtine, *Esthétique et Théorie du Roman*, tr. fr. (Paris, 1978), pp. 224—225; 16. Marcello Pagnini, *Pragmatica della Letteratura* (Palermo, 1980), p. 66, 69; 17. Marcel Proust, *Pastiches et Mélanges* (1919; Paris, 1921), p. 225; 18. Albert Thibaudet, *op. cit.*, p. 183, 185; 19. *Les Chemins Actuels de la Critique*, p. 32, 56; 20. Bernard Dufrey, *Gradus. Les Procédés Littéraires* (Dictionnaire) (Paris, 1980), p. 326; 21. Yvor Winters, *The Function of Criticism* (Denver, 1957), pp. 11—78; 22. Alastair Fowler, *Writing Criticism and Making Poems*,

in: *New Literary History*, N.1; 1989, pp. 1—15; 23. Norman Holland, *The Dynamics of Literary Response* (New York, 1968), p. 1; Ralph-Rainer Wuthenow *Im Buch die Bücher oder Der Held als Leser* (Frankfurt/M., 1980), pp. 11—28; 24. George Mounin, *La Littérature et ses Technocraties* (Paris, 1978), p. 118; 25. Françoise Gaillart, *Sur une Mise en Scène de la Lecture*, in: *Problèmes de la Lecture* (Paris, 1982), pp. 203—217; 26. Matei Călinescu, *Rereading* (New Haven and London, 1993), p. 237; 27. Anthony Thorlby, *Is Romanticism a Kind of Literature or a Kind of Criticism?*, in: *Literary Theory and Criticism. Festschrift ... René Wellek*. Ed. by J. P. Strelka (Bern—Frankfurt/M., New York, 1984), II, pp. 1313—1331; 28. Cântare Cărții. Scriitori români despre carte. Ediție îngrijită de N. Georgescu-Tistiu. Prefață de Acad. D. Panaitescu-Perpessiciu (București, 1967); 29. Tudor Vianu, *Arghezi, poet al actului literar* (1960), in: *Opere* (București, 1973), 3, pp. 129—135; (București 1983), 11, pp. 426—427; 30. Petru Creția, *Epigrame*, in: *Epos și logos* (București, 1981), pp. 80—101; 31. Ion Pop, *Avangarda în literatura română* (București, 1990), pp. 397—407; 32. Radu G. Teșosu, *Istoria tragică și grotescă a întunecatului deceniu literar nouă* (București, 1993), p. 25.

II

A1. Adriano Marino, *Biografia Ideii de literatură* (Cluj, 1994, 3, pp. 26—61; A2. Idem, *op. cit.*, 3, ff. 213—285; A3. Ibidem, *op. cit.*, 3, pp. 16—21; A4. cf. Bruno Markwardt, *Geschichte der Deutschen Poetik* (Berlin, 1967), V, p. 219, 221; A5. Tzvetan Todorov, *Critique de la Critique. Un Roman d'Apprentissage* (Paris, 1984), p. 138.

III. CLASICIZAREA IDEII DE LITERATURĂ

1. TOTALITATEA SCRIERILOR

I

1. Jurij Tynjanov, *Il fatto letterario*, in: *Avanguardia e Traditione*, tr. it. (Bari, 1968), p. 23; 2. René Wellek-Austin Warren, *Theory of Literature* (1942; New York, 1956), p. 20; René Wellek, *The Attack on Literature and other Essays* (Chapel Hill, 1982), p. 14, 16; 13. Horst Oppel, *Methodenlehre der Literaturwissenschaft*, in: *Deutsche Philologie im Aufriss*. 2^e Auflage. Hrsg. Wolfgang Stammeler (Berlin, 1957), I, c. 39—40; 4. L. Pollmann, *Literaturwissenschaft und Methode* (Frankfurt/M., 1971), p. 30; 5. Thomas Fries, *Die Wirklichkeit der Literatur* (Tübingen, 1975), p. 3; 6. Ivo Braak, *Poetik in Stichworten*. 6^o. Auf-

lage (Kiel, 1970), p. 14; 7. Tzvetan Todorov, *Mikhail Bakhtine le Principe Dialogique...*, (Paris, 1981), p. 32, 33; I. M. Lotman, *Lecții de poetică structurală*, tr. rom. (București, 1970), p. 216; 8. De ex., Horst Albert Glaser, *Texte—Literatur—Dichtung—Poesie*, in: *Grundzüge der Literatur und Sprachwissenschaft*. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold und Volkner Sinemus (München, 1973) I, p. 23; Claus Träger, *Literatur*, in: *Wörterbuch der Literaturwissenschaft* (Leipzig, 1986), p. 229 etc.; 9. *Dictionnaire de Linguistique* (Paris, 1973), p. 486; Gero von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur* (Stuttgart, 1969⁹), p. 410; 10. Luis de Madariaga, *Diccionario temático. Terminos literarios* (Madrid, 1980), p. 297; 11. *II Monitor. Enciclopedia Salvat para todos* (Pamplona, 1969), 8, p. 3892; 12. Stéphane Santerres-Sarkany, *Théorie de la Littérature* (1990; Paris, 1993), p. 7; 13. E. D. Hirsch, Jr., *What Isn't literature?*, in: *What is Literature*, Ed. with an Introduction by Paul Hernadi (Bloomington—London, 1978), p. 34; 14. Northrop Frye, *On Culture and Literature* (Chicago and London, 1978), p. 68, 124; 15. Adrian Marino, *Définir la Littérature*, in: *Comparatisme et Théorie de la Littérature* (Paris, 1988), pp. 268—313; 16. Marc Angenot, *Glossaire pratique de la Critique contemporaine* (1972; Québec, 1979), p. 121; 17. Emile Faguet, *Dix-huitième siècle* (1889; Paris, 1890²⁵), p. 279; 18. Gérard Genette, *Figures* (Paris, 1969), II, p. 11; 19. Wilmont Haacke, *Hanabuch des Feuilletons* (Emsdetten, 1952), II, p. 139, 286; 20. Wolfgang Schaedewaldt, *Der Umfang des Begriffs Literatur in der Antike*, in: *Literatur und Dichtung*. Hrsg. von Horst Rüdiger (Stuttgart, Berlin, Köln Mainz, 1973), p. 12, 13; 21. George McFaden, „Literature”: A Many-Sided Process, in: *What is Literature?*, p. 50, 53; 22. Paul Bénichou, *Le Sacré de l'Ecrivain, 1750—1830* (Paris, 1973), p. 70; 23. William S. Schlamm, *Vom Elend der Literatur. Pornographie und Gesinnung* (Stuttgart, 1966), p. 81; 24. De ex., Béatrice Slama, *De la „littérature féminine” à „l'Ecrire-Femme”. Différence et Institution*, in: *Littérature*, 44/1981, p. 57 67; 25. Walter Abell, *Toward a Unified Field in Critical Studies*, in: *The Sociology of Art and Literature. A Reader*. Ed. by Milton C. Albrecht, James M. Barnett, Mason Griff (London, 1970), p. 724 sq.; 26. Eva Kushner, *Articulation historique de la Littérature*, in: *Théorie littéraire*. Sous la direction de Marc Angenot, Jean Bessière, Douwe Poekkema, Eva Kushner (Paris, 1989), p. 120; 27. Northrop Frye, *Anatomy of Criticism* (Princeton, 1971), p. 342; 28. *Neohelicon*, X, 1, 1983, p. 11; 29. (Rainer) He.(ss), *Literatur*, in: Reinert Hess, Mi-reille Frauenrath, Gustav Siebenmann, *Literatur—Wissenschaftliches Wörterbuch für Romanisten* (Frankfurt/M., 1972³), p. 98; 30. Tzvetan Todorov, *Les Genres du Discours* (Paris, 1978), p. 44; 31. Richard Ohmann, *Speech Acts and the Definition of Literature*, in: *Philosophy and Rhetoric*, vol. 4, 1/1971, p. 1; 32. Alastair Fowler, *Kinds of Literature* (Cambridge, Ms., 1982), p. 6; 33. *Entretiens sur la Paralittérature*. Centre culturel de Cérisy-la-Salle, 1-er, sept—10 sept. 1967. Sous la direction de Noël Arnaud, Francis Lacassin et Jean Tortel (Paris, 1970), p. 427, 429, 431; 34. Horst Belke, *Gebrauchstexte*, in: *Grundzüge der Literatur und Sprachwissenschaft* (1983; München, 1983⁷), I, p. 304; cf. și Ger-

hard P. Knapp, *Textarten*, op. cit., I, pp. 258—269; François Richaudeau, *La Lettre et l'esprit* (Paris, 1965), p. 26; 35. Leo Spitzer, *A Method of Interpreting Literature* (New York, 1967), pp. 102—149; 36. Hans Friedrich Poltin, *Die minderwertige Prosaliteratur. Einteilung und Bezeichnung*, in: D.V.L.G., 39/1965, pp. 288—289; 37. Warren C. Price, *The Literature of Journalism. An Annotated Bibliography* (Minneapolis, 1959); 38. Wolfgang Langenbucher, *Der aktuelle Unterhaltungsroman* (Bonn, 1964), p. 16; 39. Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode* (1960; Tübingen, 1973^a), p. 155; 40. Martin Rus, *Petite Apologie d'une Littérature dite marginale voire Non-Littérature*, in: *Rapports Het Franse Boeck*, 3/1981, pp. 109—117; 41. Hans Reiss, *Problems of Demarcation in the Study of Literature. Some Reflections*, in: D.V.L.G., 46/1972, p. 189, 194; 42. Julius Petersen, *Die Wissenschaft von der Dichtung* (Berlin, 1944), p. 67; 43. Heinz Ischreyt, *Welt der Literatur* (Gutersloh, 1961), p. 28; 44. Alastair Fowler, op. cit., p. 9; 45. Robert Escarpit, *La Définition du terme „Littérature”*, in: *La Littérature et le Social* (Paris, 1970), p. 267; 46. Michael Steig, *Stories of Reading: subjectivity and literary Understanding* (Baltimore, 1989), p. XVII; 47. Jules Renard, *Journal* (Paris, 1935), p. 724; 48. Roland Barthes, *Le Bruissement de la Langue* (Paris, 1984), p. 320; 49. (Reiner), He(ss), op. cit., p. 98; 50. René Wellek, *Literature and its cognates*, in: *Dictionary of the History of ideas* (New York, 1973), III, p. 86, 87; 51. Robert Escarpit, *Y a-t-il des degrés dans la littérature?*, in: *Soc. Fr. de littérature comparée. Acts du Sixième Congrès National* (Paris, 1965), pp. 1—2; 52. Josette Rey-Debove, *Lexique sémiotique* (Paris, 1979), p. 91; 53. Lloyd W. Daly, *Contribution to a History of Alphabetisation in Antiquity and the Middle Ages* (Bruxelles, 1967), p. 15; John E. Wise, S. J., *The History of Education* (New York, 1964), pp. 112—115; 54. de ex., Leo Pollmann, *Literaturwissenschaft und Methode* (Frankfurt/M., 1971), I, p. 33; 55. Luigi Foscolo Benedetto, *La „Letteratura Mondiale”*, in: *Uomini e tempi* (Milano—Napoli, 1953), p. 16; 56. *Rhétorique de la Poésie par le groupe µ* (Bruxelles, 1977), pp. 16—18; *Introduction aux études littéraires. Méthode du texte ...* (Bruxelles, 1987), p. 56; 57. René Wellek-Austin Warren, *Theory of Literature* (1942; New York, 1956^a), p. 16; René Wellek, *A History of Modern Criticism. 1750—1950* (New Haven and London, 1986), V, p. 273; 58. Ion Gheție—Al. Mareş, *Introducere în filologia românească* (Bucureşti, 1974), p. 12; Ion Gheție, *Inceputurile scrisului în limba română* (Bucureşti, 1974), p. 13; 59. Andrei Pippidi, *Early Modern Libraries and Readers in South-Eastern Europe*, in: *Revue des Etudes Sud-Est Européennes*, XIX, 4/1981, p. 720, 721; 60. G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* (Bucureşti, 1941), p. 128; 550 etc.; 61. Nae Ionescu, *Istoria logicii* (Bucureşti, 1941), p. 51, 52; Idem, *Prelegeri de filozofia religiei* (Cluj, 1994), p. 200; 62. Eugen Simion, *Sfidarea retoricii. Jurnal german* (Bucureşti, 1985), p. 266; 63. Virgil Nemoianu (Interviu), in: 22, 22, 10—16 iunie 1993; 64. Adrian Marino, *Introducere în*

critica literară (București, 1968), pp. 397–408; 65. *Dicționar de termeni literari*. Coordonatori: Mircea Angheliescu, Cristina Ionescu, Gheorghe I. Țărărescu, (București, 1995), p. 194.

II

A1. Adrian Marino, *Biografia ideii de literatură* (Cluj, 1994), III, p. 53, 58, 60, 84, 275; H. J. Duijker—N. H. Frijda, *National Character and Nationalstereotypes* (Amsterdam, 1960) pp. 84–86; A2. Adrian Marino, *op. cit.*, III, pp. 92–213; A3. cf. Emilia de Zuleta, *Historia de la Crítica española contemporánea* (Madrid, 1966), p. 140, 242; A4. cf. Giovanni Getto, *Storia delle Storie letterarie* (1967; Firenze, 1969), pp. 308–309; A5. Adrian Marino, *op. cit.*, III, pp. 16–21; A6. cf. René Wellek, *A History Modern Criticism. 1750–1950* (New Haven and London, 1986), VI, p. 239; A7. cf. Mircea Zăciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu, *Dicționarul scriitorilor români, A–C* (București, 1995), I, p. 158.

2. CARTEA

1. Carla Bozzolo et E. Ornato, *Pour une histoire du livre manuscrit au Moyen Age* (Paris, 1980), p. 116; 2. De ex., dar referințele sunt mult mai numeroase: Pierre Missac, *Eloge de la citation...*, in: *Change*, 22/1975, p. 139 etc.; 3. José Ortega y Gasset, *El libro de las misiones* (Buenos Aires, 1950^o), p. 32–33, 48–49; 4. Walter J. Ong, S. J., *The Presence of the Word* (1967; Minneapolis, 1981), p. 93; 5. De ex., Fritz Funke, *Buchkunde* Leipzig, 1963²; 6. Elisabeth L. Eisenstein, *The Printing Press as an Agent of Change...* Cambridge, 1979), I, p. 40 o ultimă sinteză a problemei: John Feather, *The Printed Book*, in: *Encyclopaedia of Literature and Criticism*. Ed. by Martin Coyle, Peter Garside, Malcolm Kelsall and John Peck (1990; London, 1991), pp. 825–836; 7. *Dictionnaire de l'Académie Française*, 8^e éd., 1930, II, p. 128; *Lexis* (Paris, 1973), p. 1008; în același sens și F. C. Sainz de Robles, *Ensayo de un diccionario de la literatura* (1952; Madrid, 1972), I, p. 711; 8. Robert Escarpit, *La Révolution du livre* (Paris, Unesco, 1965), pp. 53–54; 9. D. W. Brogan, *Haute Culture et Culture de Masse*, in: *Diogenes* 5/1954, p. 10; 10. Michel Butor, *Répertoire*, II, (Paris, 1964), pp. 104–123; 11. Paul Claudel, *Positions et Propositions* (Paris, 1928^o), pp. 101–129; 12. François Rigolot, *La Renaissance du Texte. Histoire et Sémiologie*, in: *Poétique*, 50/1982, pp. 189–190; 13. Robert Estivals, *Création, Consommation et Production intellectuelles*, in: *Le Littéraire et le Social*, sous la direction de Robert Escarpit (Paris, 1970), pp. 173–176; idem, *Le Livre dans le Monde, 1971–1981, Introduction à la Bibliologie politique internationale* (Paris, 1983); 14. Northrop Frye, *Literature, History and Language*, in: *The Horizon of Literature*. Ed. with an introduction by Paul Hernadi (Lincoln-London, 1982), p. 43; 15. George Steiner, *The Book* (1961), in: *Lang-*

guage and Silence (New York, 1967), pp. 188—197; 16. Paul Valéry, *Oeuvres* (Paris, 1962), I, p. 626; 17. J. L. Borges, *Le Livre comme Mythe*, in: *Le Débat*, 22, novembre 1982, pp. 118—126; 18. Mircea Eliade, *Aspects du Mythe* (Paris, 1963), p. 192; idem, *L'Epreuve du Labyrinthe...* (Paris, 1978), p. 78, 190; 19. James Moffatt, *The Sacred Book in Religion*, in: *Journal of Biblical Literature*, VIII (1934), p. 1; 20. Howard J. Needler, *Sacred Books and Sacred Criticism*, in: *New Literary History*, XIII, 3, Spring 1982, pp. 393—409; 21. Paul Claudel, *Réflexions sur la Poésie* (Paris, 1963), p. 139; 22. Jules Renard, *Journal* (Paris, 1935¹⁹), p. 515; 23. De ex. Maurice Blanchot, *Le livre à venir* (Paris, 1971), p. 141; 24. *Les Communications de Masse. L'Univers des Mass Media* (Paris, 1972), p. 263; 25. Maurice Blanchot, *L'Entretien infini* (Paris, 1980), p. 621; 26. Paul Claudel, *Positions et Propositions*, p. 74, 122; 27. Eric A. Havelock, *Preface to Plato* (Oxford, 1963), pp. 134—135; 28. M.a M.Ngal, *Literary Creation in Oral Civilisations*, in: *New Literary History*, 3/1977, p. 339; 29. Paul Valéry, *op. cit.*, I, p. 1337; 30. José Ortega y Gasset: *El Libro-Machina* (1939), in: *Misión del Bibliotecario* (1962; Madrid, 1967), p. 151; 31. Albert Thibaudet, *Physiologie de la Critique* (Paris, 1930), p. 141; 32. Etienne, *Essais de Littérature (vraiment) générale* (Paris, 1875), p. 43; 33. Tzvetan Todorov, *Introduction à la Littérature fantastique* (1970; Paris, 1976), p. 12; 34. Bernard Grasset, *La Chose littéraire* (Paris, 1929), p. 15; Paul Valéry, *op. cit.*, I, p. 1361; 35. Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, in: *A la Recherche du Temps perdu* (Paris, 1966), III, p. 879; 36. A. Girard, *Le Conte d'Auteur*, in: *Cahiers de Littérature orale*, 8/1980, pp. 13—49; 37. Henri-Irénée Marrou, *Histoire de l'Education dans l'Antiquité* (1948; Paris, 1964), I, p. 9; 38. Alain Montandon, *Le Lecteur et la Lecture dans l'Oeuvre* (Clermont-Ferrand, 1982), p. 12; 39. André Gide, *Journal, 1889—1939* (1948; Paris, 1955), p. 41; 40. Edgar Bracht, *Zur Figur des Buches im Buche*, in: *Der Leser im Roman des 18. Jahrhunderts* (Frankfurt/M., 1987), pp. 32—42; 41. Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire. Essai sur la Mise en Abyme* (Paris, 1972); 42. Philippe Sollers, *L'Ecriture et l'Expérience des Limites* (Paris, 1968), p. 16, 36; 43. Gérard Genette, *Seuils* (Paris, 1987), p. 370; 44. Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola* (Paris, 1971), p. 94; 45. Marcel Proust, *op. cit.*, III, p. 887; 46. Jacques Scherer, *Le „Livre“ de Mallarmé* (Paris, 1957); 47. Marcel Proust, *op. cit.*, III, p. 890; 48. Paul Valéry, *op. cit.*, I, p. 1361; 49. Jean Roudaut, *Le Mythe du Grand Livre, Fragment et Totalité*, in: *Encyclopaedia Universalis, Les Enjeux* (Paris, 1985), p. 145; 50. Tzvetan Todorov, *Les Genres du Discours* (Paris, 1978), pp. 44—45; 51. Jacques Derrida, *De la Grammatologie* (Paris, 1967), p. 30; 52. o versiune franceză: *Citations du Président Mao Tse-Toung* (Pekin, Editions en langues étrangères, 1967); 53. I.-S. Marcier, *Dictionnaire d'un Polygraphe, Textes... établis et présentés par G. Bollème* (Paris, 1978), p. 272; 54. Paul Valéry, *op. cit.*, I, p. 642; 55. Ezra Pound, *ABC of Reading* (1951; London, 1968), p. 92; 56. Roger Laufer, *L'Esprit et la Lettre. D'une Lecture matérielle des Livres*, in: *Le Débat*, 22, novembre, 1982, pp. 146—159; 57. Anni Carlsson,

Die Deutsche Buchkritik von der Reformation bis zur Gegenwart (Bern-München, 1969); Peter Glotz, *Buchkritik in deutschen Zeitungen* (Hamburg, 1968), pp. 11–12, passim; Wilmont Haacke, *Handbuch des Feuilletons* (Emsdetten, 1951), II, pp. 151–153; 58. Jules Renard, *op. cit.*, p. 341; 59. Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve* (Paris, 1954), pp. 268–269, 282; 60. Tzvetan Todorov, *Critique de la Critique* (Paris, 1984), pp. 78–79; 61. Hans-Robert Jauss, *Le Texte poétique et le Changement de l'Horizon de la Lecture*, in: *Problèmes actuels de la Lecture* (Paris, 1982), pp. 100–101; 62. Jacques Derrida, *La Dissémination* (Paris, 1972), p. 209; 63. Jean Ricardou, *Problèmes du Nouveau Roman* (Paris, 1967), p. 145; 64. Walter Müller, *Literatur im technischielektronischen Zeitalter*, in: *Merkur*, 35, 402/1982, p. 1277; 65. Michel Contat, *L'Auteur et le Manuscrit* (Paris, 1991), p. 14; 66. Robert Escarpit, *Le Littéraire et le Social*, pp. 18–19; 67. De ex., Yvonne Johannot, *Quand le Livre devient poche* (Grenoble, 1978), p. 103 sq.; A. J. Greimas, *Essais de Sémiotique poétique* (Paris, 1972), p. 209; 68. Q. D. Leavis, *Fiction and the Reading Public* (London, 1965); 69. Roland Barthes, *Le Grain de la Voix* (Paris, 1981), p. 139; 70. John Sutherland, *Production and Reception of the Literary Book*, in: *Encyclopaedia of Literature and Criticism*, pp. 809–825; 71. Mircea Tomescu, *Istoria cărții românești de la începuturi până la 1918* (București, 1968); Dan Simionescu, *Gheorghe Buluță, Scurtă istorie a cărții românești*, cu un capitol despre Cartea românească în Basarabia de Iurie Colesnic (București, 1994); Virgil Olteanu, *Din istoria și arta cărții. Lexicon...* (București, 1992); anterior: Horia Matei, *Cartea: un căldător milenar* (București, 1964); 72. M. Davidoglu, *Aspecte și direcții literare* (București, 1924), II, pp. 78 sq.; 73. Z. Ornea, *Anii treizeci. Extrema dreaptă românească* (București, 1995), pp. 380–389 etc.; 74. *Ortodoxia*, II (Creștinism și Românism), (București, 1943), pp. 7–16; 75. *Prima sesiune științifică de bibliologie și documentare* (București, 1957), pp. 198–209; 76. Gabriel Liiceanu, *Cearța cu filozofia* (București, 1991), pp. 190–200; 77. Adrian Marino, *Evdări în lumea liberă* (Iași, 1993); p. 145; 78. *Cotidianul*, 5 iulie 1995; 79. Mioara Caragea, *Cărți din plastic și jurnale parfumate*, in: *Cotidianul*. Capra vecinului, 23–24 aprilie 1994; 80. 22, 7/1993; 81. Ion Vlad, *Lectura – un instrument al cunoașterii* (București, 1977), pp. 10–11; o contribuție recentă, de prim ordin, Marius Oprea, *Plimbare pe ulița tipografiei* (București 1996).

II

A1. cf. Robert Escarpit, *Le Littéraire et le Social* (Paris, 1970), pp. 273–274; A2. Idem, *La Sociologie du Livre* (1958; Paris, 1968⁴), p. 18; A3. Hans Blumenberg, *Die Lesbarkeit der Welt* (1981; Frankfurt/M, 1983), pp. 11–16, 972, 389 etc.; o „vulgarizare” accesibilă: *Livre* in: Jean Chevalier-Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles* (1969; Paris, 1982), pp. 579–580; A4. cf. Ezio Raimondi, *Benjamin, Riegel e la Filologia*, in: *Literary Theory and Criticism. Festschrift... René Wellek*. Ed. by Joseph P. Strelka (Bern..., 1984), I, p. 525. A5. cf. Matei Călinescu, *Rereading* (New Haven and London, 1993),

p. 288; A6. Adrian Marino, *Biografia ideii de literatură* (Cluj, 1994), III, p. 12–16; A7. cf. *Was will Literatur?* Hrsg. von Josef Billen und Helmut H. Koch (Paderborn, 1975), II, p. 251; A8. cf. *Bachelard, Colloque de Cerisy* (Paris, 1974), p. 257; A9. Adrian Marino, *op. cit.*, II, pp. 27–28; A10. cf. Gérard Genette, *Palimpsestes...* (Paris, 1982), p. 453; A11. Adrian Marino, *op. cit.*, pp. 92–205.

3. BIBLIOTECA

I

1. M. Kershaw Chadwick, *Poetry and Prophecy* (Cambridge, 1942), p. XV; 2. Marcel Jousse, *L'Anthropologie du geste* (Paris, 1975), II, p. 671; 3. Eric A. Havelock, *The Literate Revolution in Greece and its Cultural Consequences* (Princeton, 1952, p. 330; un bun și concentrat istoric al bibliotecii: *Library*, in: *Cassell's Encyclopaedia of World Literature* (1953; London, 1973), I, pp. 350–359; 4. Michel Charles, *Bibliothèque*, in: *Poétique*, 33/1978, p. 23; 5. José Ortega y Gasset, *Misión del bibliotecario* (1935), in: *El libro de las misiones* (1960; Madrid, 1950); p. 32; 6. Thomas Mann, *Die Bibliothek* (1923), in: *Miszellen* (Fischer Bücherei, 1968), pp. 82–83; 7. Gérard Genette, *Figures* (Paris, 1969), II, p. 48; 8. De ex., Walter Homberg, Florian Tiefebier-Langenscheidt, Verlag, *Buchhandel und Bibliothek*, in: *Literaturwissenschaft. Grundkurs 2.* (Reinbeck bei Hamburg, 1981), pp. 209–211; 9. De ex., E. Meyer-Krentler, *Vorschlag für eine Handbibliothek*, in: *Arbeitswissenschaftlicher Literaturwissenschaft* (München, 1990), p. 100, 126; 10. Adrian Marino, *Biografia ideii de literatură* (Cluj, 1992), II, pp. 23–25; 11. Miguel de Unamuno, *Inquietudes y meditaciones* (Madrid, 1967, 1975), pp. 23–28; 12. Maurice Blanchot, *Le livre à venir* (Paris, 1959), p. 321; 13. De ex., Marina Beer, *La critica sociologica*, in: *Sette modi di fare critica. A cura di Ottavio Cecchi e Enrico Ghidetti* (Roma, 1983), p. 152; 14. Ernest Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (1948; Berlin und München, 1984¹⁰), pp. 261–276; 15. George McFadden, „Literature”. *A Many-Sided Process*, in: *What is Literature?* Ed. with an introduction by Paul Hernadi (Bloomington-London, 1978), p. 56; 16. Charles Altieri, *An Idea and Ideal of a Literary Canon*, in: *Canons*, Ed. by Robert von Hallberg (1983; London-Chicago, 1984), p. 62; 17. James O. Freedmann, *Un elogiu adus bibliotecilor*, tr. rom., in: *Sinteza*, 94/1993, p. 49; 18. André Gide, *Journal*, 1939–1949, *Souvenirs* (Paris, 1955), p. 298; 19. Arnold Bennett, *Literary Taste, How to form it*, with detailed instructions for collecting a complete library of English Library (1909; London, 1910); 20. Mortimer J. Adler, *How to Read a Book* (New York, 1940), pp. 373–384; 21. Italo Calvino, *La machine litteraire*, tr. fr. (Paris, 1984), p. 43; 22. Există și altele, de ex.: Charles Lannoye, *La Bibliothèque idéale* (Paris-Bruxelles, 1951); 23. Bernard

Pivot, *Ahl si j'avais lu „La Bibliothèque idéale” de „Lire”*, in: *La Bibliothèque idéale*. Ed. revue et corrigée sous la direction de Pierre Boncenne (Paris, 1992), pp. IX-XV; 24. Pierre Rivière, *La Bibliothèque idéale* (Paris, 1970^s); 25. De ex., Juliette Raabe et Francis Lacassin, *La Bibliothèque idéale des littératures d'évasion* (Paris, 1969); *Literature that speaks to children*, in: *Compton's Encyclopedia* (1922; Chicago, 1982), 13, pp. 309-312; *The Oxford Books of Modern Fairy-Tales*. Ed. by Alison Lawrie (Oxford, 1993); 25bis. Un recent studiu, pe material englez: Lionel Madden, *Libraries and the Reading public*, in: *Encyclopaedia of Literature and Criticism...* (1990; London 1991), pp. 889-900; 26. *Histoire des bibliothèques* (Paris, 1992), pp. 94-103; 27. *Vocabularium Bibliothecarii* (Paris, 1962^s); Zoltán Pipics, *Dictionarium bibliothecarii practicum...* (Budapest, 1969); 28. „Great Books” Revisited: 60 Authors In, 4 Out, in: *International Herald Tribune*, october 25/1990, p. 24; 29. Juan Reglá Campistol y Antonio M. Aragó Cabañas, *150 Genios de la Humanidad* (Barcelona, 1965); 30. Robert von Hallberg, *Introduction*, in: *Canons...*, pp. 1-2; 31. Gerald L. Bruus, *Canon and Power*, in: *Canons*, p. 81; 32. Frank J. Warnke, *The Comparatist's Canon: Some Observations*, in: *The Comparative Perspective on Literature*. Ed. with an Introduction by Clynton Koelb and Susan Noakes Ithaca and London, 1988, pp. 48-49; Thomas Bleicher, *Kriterien für einen komparatistischer Kanon*, in: *Proceedings of the IXth Congress of I.C.L.A.* (Innsbruck, 1979), 1, *Classical Models in Literature* (Innsbruck, 1981); pp. 169-174; 33. Frank I. Warnke, *op. cit.*, p. 51; 34. Alastair Fowler, *Genre and the Literary Canon*, in: *New Literary History*, XI, 1, Autumn 1979, pp. 98-100; 35. Roland Barthes, *Leçon* (Paris, 1978), p. 14; 36. Edward Weeks, *This Trade of Writing* (Boston 1935), pp. 287-281; 37. Virgil Nemoianu, *Bătălia canonică — de la critica americană la cultura română*, in: *România Literară*, XXIII, 41, 11 octombrie 1990; *The Hospitable Canon. Essays on Literary Play, Scholarly Choice and Popular Pressures*. Ed. Virgil Nemoianu—Robert Royal (Amsterdam, 1991); Paul Cornea, *Critique comparée et la question du canon*, in: *Synthesis*, XXI, 1994, pp. 35-44; 38. Barbara Herrnstein Smith, *Contingencies of Value*, in: *Canons...*, pp. 5-39; 39. *Feminist Directions*, in: *New Literary History*, vol. 19, 1, Autumn 1987; 40. Adrian Marino, *Etiemble ou le comparatisme militant* (Paris, 1982); Idem, *Biografia ideii de literatură* (Cluj, 1991), I, p. 271, 219; II, pp. 23-25; 41. Matei Călinescu, *Rereading* (New Haven and London 1993), pp. 70-71; 42. Alain Joubert, *La Bibliothèque comme un monde*, in: *La Bibliothèque idéale*, pp. 903-912; 43. Dom Jean Leclercq, *L'Amour des Lettres et le Désir de Dieu* (Paris, 1957), p. 76; 44. Gaston Bachelard, *La Poétique de la Rêverie* (Paris, 1930), p. 29; 45. De ex. Jean Thibaut, *Interventions* (Paris, 1972), p. 17; Michel Charles, *Rhétorique de la lecture* (Paris, 1977), p. 7.9.27; 46. *Diogenes*, 141/1988, p. 71; 47. Matei Călinescu, *op. cit.*, p. 130, 133; 48. Michel Foucault, *La Bibliothèque fantastique*, in: *Flaubert, Textes recueillis et présentés par Raymonde P. Debray-Genette* (Paris, 1970), p. 174; 49. Marcel Proust, *A la Recherche du temps perdu* (Paris, 1966), III, p. 919; 50. Adrian Marino, *Biblioteca literaturii*, in: *Tribuna*, 29 iulie 1987;

51. Matei Călinescu, *Cartea ca bibliotecă*, în : *România Literară*, 52, 24 decembrie 1970; 52. G. Liiceanu, *Lupta cu filozofia* (București, 1992), p. 192; 53. Adrian Axinte, *Cotidianul*, 21 aprilie 1993; 54. Monica Spiridon, *Democrația jocului canonic*, în : *România Literară*, XXV, 8, 12—18 martie 1992; 55. Adrian Marino, *Despre „revizuirii”*, în : *Cuvîntul*, 4 mai 1995; 56. *Convorbiri literare*, 9—10, 1994; 57. Tudor Octavian, *Testul cu insula pustie*, în : *România liberă*, 1580/8 iunie 1995; 68. Z. Ornea, *Minciuna viitorului și a futurologilor*, în *Dilema*, III, 134, 4—10 august 1995

II

A1. Duden. *Zitate und Ansprüche*, 12 (Duden Verlag, 1993), p. 671; A2. cf. Ana Maria Pessoa, *O Livro, a Biblioteca e a Leitura*, în : *Journal de Letras*, 287/1988; A3. cf. *La Bibliothèque idéale...* (1988, Paris, 1992), p. 531; A4. cf. *op. cit.*, pp. 500—501; A5. cf. Gerard Genette, *Palimpsestes. La Littérature au second degré* (Paris, 1982), p. 298.

4. BIBLIOGRAFIA

I

1. Adrian Marino, *Biografia ideii de literatură* (Cluj, 1992), II, pp. 25—27; 2. Klaus Weimar, *Enzyklopädie der Literaturwissenschaft* (München, 1980), p. 41; 3. Rudolf Blum, *Bibliographia. Eine Wort und Begriffsgeschichte Untersuchung*, în : *Archiv für Geschichte des Buchwesens*, X (1970), c. 1009—1246; 4. Carlo Battista — Giovanni Alessio, *Dizionario etimologico italiano* (Firenze, 1952), III, p. 2211—2212; 5. De ex., Ford Madox Ford, *The March of Literature* (London, 1939), p. 13; 6. Robert Escarpit, *Le Littéraire et le Social* (Paris, 1970), p. 262; 7. Joseph Vendryes, *Le Language. Introduction Linguistique à l'Histoire* (1923; Paris, 1968), p. 391; 8. Michel Schneider, *Voleurs de mots...* (Paris, 1985), p. 139, 146; 9. Fernand Baldensperger, *La Littérature Universelle selon l'Esprit Occidental*, în : *Annales de l'Université de Paris*, 6/1934, p. 533; 10. Louise-Noëlle Malcl's, *La Bibliographie* (Paris, 1967²); Idem, *Manuel de Bibliographie* (Paris, 1969²), pp. 16—19, passim; 11. Robert Estivals, în : *Le Littéraire et le Social*, p. 181; 12. Jacqueline Reboul, *Du Bon usage des Bibliographies* (Paris-Bruxelles-Montréal, 1973), p. 67; 13. Northrop Frye, *Anatomy of Criticism* (1957,; New Jersey, 1971), p. 16; 14. Philip Gaskell, *A New Introduction to Bibliography* (Oxford, 1972); 15. De ex., *The Subject Index of Modern Books Acquired, 1951—1955* (London, 1974); 16. W. W. Robson, *The Definition of Literature and Other Essays* (New York, 1982), p. 1; 17. Robert Escarpit, *op. cit.*, p. 262; 18. Luigi Balsamo, *Introduzione alla bibliografia* (Modena, 1978),

p. 8; 19. Theodore Bestermann, *The Beginnings of Systematic Bibliography* (Oxford, 1936²), pp. 1—2; Idem, *A World Bibliography of Bibliographies...* (Lausanne, 1965), I, p. 1; *Bibliography*, in: *Cassell's Encyclopaedia of World Literature* (1953; London, 1973), pp. 65—71; 20. Lionel Madden, *The Bibliographic Record*, in: *Encyclopaedia of Literature and Criticism...* (1990; London, 1991), p. 915—925; 21. André Stegmann, *Bibliographie*, in: *Dictionnaire International des Termes Littéraires* (Berne, 1970), 2, p. 158, 160; 22. De ex., Leo Pollmann, *Literaturwissenschaft und Methode* (Frankfurt/M., 1971), I, p. 27, 29; 23. William Aspray, *Literature and Institution in the History of Computing*, in: *Isis*, (75), 1984, pp. 163—164; 24. *Letteratura*, in: *Lessico Universale Italiano* (Roma, 1973), XII, p. 53; L. Olschki, *Geschichte des neusprachlichen wissenschaftlic'en Literatur*, I—III (Heidelberg, 1919; Leipzig, 1922; Halle, 1927); 25. Benedetto Croce, *Storia dell'Estetica per Saggi* (Bari, 1942), p. 117; 26. Louise-Noëlle Malcèls, *Manuel de bibliographie*, p. 38; José Simón Díaz, *La Bibliografía: conceptos y aplicaciones* (Barcelona, 1971), p. 30; 27. Benedetto Croce, *Indagini su Hegel e Schiavimenti Filosofici* (Bari, 1952), p. 28; 28. Marin Bucur, *Plagiatul de la București, Plagiat cu adevărat la...* Paris, in: *Apostrof*, III, 6—7—8/1992; 29. *Bibliography...*, p. 65; José Ortega y Gasset, *Espíritu de la Letra* (Madrid, 1965), p. 13; 30. Idem, *El libro de las misiones* (1935; Buenos Aires, 1950), p. 40; 31. Antoine Compagnon, *La Seconde Main ou le Travail de la Citation* (Paris, 1969), pp. 332—334; 32. Gustave Lanson, *Manuel Bibliographique de la Littérature Française Moderne* (1913; Paris, 1939), p. VII; 33. *Bibliography*, p. 68,69 (cu o definiție a lui W. W. Greg, de ex.); Menéndez Pelayo, *De Re Bibliographica*, in: *Ciencia Española*, Edición Nacional (Madrid, 1953), I, pp. 57—84; 34. De ex., Philip Gaskell, *op. cit.*, p. 321; 35. Alain Rey, *Encyclopédies et Dictionnaires* (Paris, 1982), p. 18; 36. Theodore Bestermann, *A World-Bibliography...*, I, c. 31—32; 37. Louise-Noëlle Malcèls, *Manuel de Bibliographie*, p. 9; Idem, *La Bibliographie*, p. 13; 38. Robert Escarpit, *Théorie Générale de l'Information et de la Communication* (Paris, 1976), p. 9 sq; 39. *La Bibliographie Matérielle*, présentée par Roger Laufer (Paris, 1983), p. 24; 40. Guy Lafleche, *Petit Manuel des Etudes Littéraires...* Pour une science générale de la Littérature (Montréal, 1977), pp. 90—94; 41. André Morize, *Problems and Methods of Literary History...* (New York, 1922), pp. 13—36; Gustave Rudler, *Les Techniques de la Critique et de l'Histoire en Littérature Française Moderne* (Oxford, 1929); 42. De ex., Hansjürgen Blinn, *Informationshandbuch Deutsche Literaturwissenschaft* (1982; Frankfurt/M., 1990); E. Meyer-Krentler, *Arbeitstechnischen Literaturwissenschaft* (München, 1990), pp. 39—40, 84—98; 43. Curt F. Bühler, *Early Books and Manuscripts* (The Pierpont Morgan Library, 1973), pp. 266—273; 44. Werner Krauss, *Grundprobleme der Literaturwissenschaft* (1968; Reinbek bei Hamburg, 1969), p. 23; 45. Adrian Marino, *Biografia ideii de literatură* (Cluj, 1992), II, p. 171—173; 46. G. C. Nicolăescu, *Bibliografia literară română. Tot problema bibliografiei literare*, in: *Universul Literar*, 8 și 15 martie 1941; 47. Tudor Vianu, *Bibliografia*, in: *Gazeta literară*, 11 februarie 1960.

A1. cf. Antoine Compagnon, *La Troisième République des Lettres. De Flaubert à Proust* (Paris, 1983), p. 124; A2. cf. Louise-Noëlle Malcèlès, *La Bibliographie* (Paris, 1967^a), p. 7.

5. ENCICLOPEDIA

I

1. De ex., Robert Collison, *Encyclopaedias. Their History throughout the Ages* (New York, 1964); Ulrich Dierse, *Encyklopädie. Zur Geschichte eines philosophischen und wissenschaftlichen Begriffs* (Bouvier, 1978); număr „monografie”, *Cahiers d'Histoire Mondiale*, IX, 3/1966; 2. De ex., Annie Schnapp-Gourbeillon, *Naissance de l'Écriture et Fonction Poétique en Grèce Archaïque: quelques points de repère* (note critique), in: *Annales*, 37, 5-6, 1982, p. 718; 3. John Haiman *Dictionnaires and Encyclopedias*, in: *Lingua*, 50 (1980), pp. 329-357, in special p. 331; Diego Marconi, *Dizionario Enciclopedie* (Torino, 1982); Alain Rey, *Encyclopédies et Dictionnaires* (Paris, 1982), pp. 18-19; Umberto Eco, *Metaphor, Dictionary and Encyclopedia*, in: *New Literary History*, vol. 15, N. 2, Winter 1984, p. 225; Umberto Eco and Patrizia Magli, *Greimassian Semantics and the Encyclopedia*, in: *New Literary History*, vol. 20, N. 3, Spring 1989, pp. 707-709; 4. De ex., Georges Gusdorf, *Pourquoi des Professeurs?* (Paris, 1963), p. 218; Roland Barthes, *Essais Critiques* (Paris, 1964), p. 225; Paul Zumthor, *Parler du Moyen-Age* (Paris, 1980), p. 13; 5. Benedetto Croce, *Problemi di Estetica* (1910; Bari, 1966), p. 109; Mircea Eliade, *Histoire des Croyanances et des Idées Religieuses* (Paris, 1978), II, p. 190; 6. Idem, *Preface la Gerardus van der Leeuw, Sacred and Profane Beauty, The Holly in Art* (New York, 1963), p. VI; 7. Georges Kliebenstein, *L'Encyclopédie minimale*, in: *Poétique*, 88/1991, p. 447; 8. Maurice Blanchot, *Le temps des Encyclopédies*, in: *Nouvelle Revue Française*, 533/1957, p. 864; 9. Gaston Bachelard, *La Poétique de l'Espace* (Paris, 1958), pp. 207-209; 10. Marc Fumaroli - Gerard Genette, *Comment parler de la Littérature?*, in: *Le Débat*, 29, mars 1984, p. 19; 11. Roland Barthes, *Image, raison, déraison*, in: *L'Univers de l'Encyclopédie* (Paris, 1964); 12. De ex., Robert Collison, *op. cit.*, pp. 17-18; Louise-Noëlle Malcèlès, *Manuel de bibliographie* (Paris, 1962^a), p. 143; 13. José Ortega y Gasset, *Misión del Bibliotecario* (1962; Madrid, 1967), p. 151; 14. Roger Caillois, *Babel précédé de Vocabulaire Esthétique* (1946, 1948; Paris 1978), p. 236; 5. Roland Barthes, *Leçon* (Paris, 1978), p. 18; 16. Georges Sorel, *Les Illusions du Progrès* (1908; Paris, 1927), pp. 144-146; 16. Adrian Marino, *Biografia ideii de literatură* (Cluj, 1994), III, p. 270; 17. Paul Abelson, *The Seven Liberal Arts. A Study*

in *Medieval Culture* (New York, 1906), p. 35, 36; 18. Sarge Doubrovsky, *L'Enseignement de la Littérature* (Paris, 1974), pp. 17—18; 19. Etiemble, *Comparaison n'est pas raison* (Paris, 1963), p. 84 și alte texte; 20. François Jost, *Introduction to Comparative Literature* (Indianapolis and New York, 1974) pp. 19—20; 21. Adrian Marino, *Etiemble ou le Comparatisme Militant* (Paris 1982), pp. 81—189; Idem, *Comparatisme et Théorie de la Littérature* (Paris 1988), pp. 33—58; 22. Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 803; 23. *Relations of Literary Study. Essays on Interdisciplinary Contributions*. Ed. by James Thorpe (New York, 1965); II, p. XI; 24. Roland Barthes par Roland Barthes (Paris, 1975), p. 151; 25. Northrop Frye, *The Anatomy of Criticism* (1957; Princeton, 1971), p. 315, 365; 26. Idem, *The Critical Path* (Bloomington and London, 1973), p. 36, 103; 27. Etiemble, *Le Dictionnaire comme Genre Littéraire*, in: *Essais de Littérature (vraiment) générale* (Paris, 1975³), pp. 181—189; P. Swiggers, *La Grammaire dans l'Encyclopédie: Etat Actuel des Etudes*, in: *Beiträge zur Romanischen Philologie*, 2/1981, p. 192; 28. Robert Collison, *op. cit.*, 241; 29. Adrian Marino, răspuns la Ancheta din Apostrof, VI, 8/1995; 30. Dicționarele literare și locul lor în cadrul culturii românești contemporane. Colocviu, Iași 7—8 decembrie 1979, in: *Anuar de Lingvistică și Istorie Literară*, XXVII, 1979—1980, pp. 297—368; 31. Al. Zub, *În Orizontul istoriei* (Iași 1994), pp. 75—76; 32. Dr. V. Bologa, *Universitas Litterarum und Wissenschaftsgeschichte*, in: *Abhandlungen zur Geschichte der Medizin und der Naturwissenschaften*, Heft 7 (Berlin, 1935), p. 5, 8, 10; 33. *History of Religions*, XII, N. 3, February 1973, pp. 285—295; 34. Mircea Eliade, *Contribuții la filozofia Renașterii* (București, 1984), p. 150; 35. Nicolae Manolescu, *Introducere în opera lui Alexandru Oțobescu* (București, 1976) p. 76; Idem, *Arca lui Noe* (București, 1982), II, p. 145; 36. Adrian Marino, *Pentru Europa. Integrarea României. Aspecte ideologice și culturale* (Iași, 1995), p. 26; *Politică și cultură* (Iași, 1996), pp. 323—334; 37. Andrei Pleșu, „Noi boicotăm istoria și valorificăm mărunt imediatul” (interviu), in: *Luceafărul*, 25, 26 iulie 1995; 38. Gheorghe Crăciun, *Compoziția continuă. Generația '80 în texte teoretice* (Editura Vlasie, 1994), p. 29; 39. Un eceu publicitar: Vasile Iancu, *Eveniment editorial: Un „Larousse” românesc*, in: *România Liberă*, 28 august 1995; 40. Adriana Bubești în dialog cu H.-R. Patapievici, in: *Orizont*, 9, 19 septembrie 1995.

II

A1. cf. *Kritische Stichwörter zum Deutschunterricht. Ein Handbuch*. Hrsg. von Erika Dingeldy und Jochen Vogt (München, 1974), A2. Jean Bessière, *La Genèse des Littératures*, in: *Littérature et Genres Littéraires* (Paris, 1978), p. 40.

1. Leo Spitzer, *Essays in Historical Semantics* (New York, 1948), p. 9; 2. De ex., *Vocabolario degli Accademici della Crusca* (Firenze, 1905⁶), IX, pp. 261—263; 3. W.P. Ker, *Collected Essays*. Ed. with an Introduction by Charles Whibly (London, 1925), II, p. 116; 4. Norman Foerster, *The Study of Letters*, in: *Literary Scholarship. Its Aims and Methods* (Chapel Hill, 1941), pp. 3—32;
5. Paul Oskar Kristeller, *Renaissance Thought* (New York, 1961), II, p. 70;
6. Francis Schoemaker, *Aesthetic Experience and The Humanities* (New York, 1943), p. 156; 7. Carol Camp Yeakey, *Social Change Through The Humanities: An Essays on The Politics of Literacy and Culture in American Society*, in: *New Literary History*, vol. 21, N. 4, Autumn 1990, p. 842; 8. R.S. Crane, *The Idea of Humanities and other Essays, Critical and Historical* (Chicago and London, 1967, I, pp. 3—170; 9. Geoffrey Green, *Literary Criticism and The Structure of History. Enrich Auerbach and Leo Spitzer* (Lincoln and London, 1982), p. 161; 10. Werner Jaeger, *Classical Philology and Humanism*, in: *T.A.P.A., LXVII* (1963), pp. 364—366; Harold Patzer, *Der Humanismus als Methodenproblem der klassischen Philologie*, in: *Studium Generale*, I, (1948), Heft 2, p. 88; 11. Francis Schoemaker, *op. cit.*;
12. Antonio Bernardini e Gaetano Righi, *Il Concetto di Filologia e di Cultura Classica nel Moderno Pensiero Europeo* (Bari, 1953²), p. 682; 13. R.H. Robins, *General Linguistic. An Introductory Survey* (Bloomington and London, 1968²), p. 6; 14. Northrop Frye, *Anatomy of Criticism* (1957; Princeton, 1971), p. 342, 344; Idem, *On Culture and Literature: A Collection of Review Essays* (Chicago and London, 1978), p. 130; 15. George Steiner, *Language and Silence* (New York, 1967), p. 7, 8; 16. René Wellek, *A History of Modern Criticism* (New York and London, 1971⁴), IV, p. 466; 17. *Kultur und Zivilisation*, in: *Europäische Schlüsselbegriffe* (München, 1967), III, p. 276, 277; Géza Róheim, *Origine et Fonction de la Culture*, tr. fr. (Paris, 1972), p. 31 etc.; 18. De ex., Werner Jäger, *op. cit.*, pp. 273—274; 19. H.V.S. Ogden, *On Defining The Humanities*, in: *The Teaching of World Literature*. Ed. by Haskell M. Block (Chapel Hill, 1960), p. 63; 20. Gordon K. Davies, *The Future of the Humanities in Virginia Higher Education*, in: *New Literary History*, vol. 21, N. 4, Autumn 1990, p. 865; 21. Ford Madox Ford, *The March of Literature. From Confucius to Modern Times* (1938; London, 1939), p. 165; 22. T.S. Eliot, *Selected Essay* (1832; London, 1966), p. 486; 23. Idem: R.S. Crane, *op. cit.*, I, p. 167; Harold Patzer, *op. cit.*, p. 92; 24. Eugenio Garin, *Gli "Studia Humanitatis" e la Pedagogia Italiana del Rinascimento*, in: *Saggi di Filologia e Filosofia* (București, 1946), p. 90; 25. Henri Zalamansky, *Le Processus de la Communication Littéraire*, in: Robert Escarpit, Charles Bouazis, *Systemes Partiels de Communication* (Paris — La Haye, 1927, p. 167; 26. George Steiner, *op. cit.*

p. 10; 27. Northrop Frye, *op. cit.*, p. 12; Richard Schlatter, *Foreword*, in: *Modern Literature* (Englewood Cliffs, 1966), I, p. VII; 28. Jeffrey Louis Decker, *Dis — Assembling the Machine in the Studies: Antihumanism and the Critique of American Studies*, in: *New Literary History*, vol. 23, N. 2, Spring 1992, p. 292; 29. Charles Du Bos, *Approximations* (Paris, 1965), p. 1419; 30. H.C. Gardiner, *Literary Criticism, Catholic*, in: *New Catholic Encyclopedia* (New York, 1967), 8, pp. 792–793; 31. George Steiner, *op. cit.*, p. 4; 32. Albert Léonard, *La Crise du Concept de la Littérature en France au XX^e siècle* (Paris, 1974), p. 29; 33. Julia Kristeva, *La Sémiologie comme Science Critique* in: *Théorie d'Ensemble* (Paris, 1968), p. 92; 34. Charles Maurras, *Critique et Poésie* (Paris, 1968), pp. 42–43; in același sens: H. Hauser, *Etudes sur la Réforme française* (Paris, 1909), p. 9; 35. Werner Jäger, *op. cit.*, p. 373; 36. Norman Foerster, *The American Scholar. A Study in "Litterae Inhumaniores"* (Chapel Hill, 1929), p. 48; 37. E.D. Hirsch, Jr., *The Aims of Interpretation* (Chicago and London, 1976), p. 143, passim; 38. Henri Clouard, *Les Disciplines. Nécessités Littéraires et Sociales d'une Discipline Classique* (Paris, 1913), p. 7 sq.; 39. Irving Babbitt, *Literature and The American College. Essays in Defense of The Humanities* (Boston and New York, 1908); 40. Jacques Borel, *Sur la Deshumanisation de la Littérature*, in: *Nouvelle Revue Française*, 177/1967, pp. 397–419; Michel François, *Le Sens des "Humaniores Litterae"*, in: *L'Humanisme Français au Début de la Renaissance* (Paris, 1973), pp. 372–379; 41. André Botte, *Un Enseignement Humaniste de la Littérature*, in: *Revue de l'Institut de Sociologie*, 3–4/1980, pp. 489–492; 42. José Ortega y Gasset, *Sobre los Estudios Clásicos* (1907), in: *Misión del Bibliotecario* (1962; Madrid, 1967), p. 24; 43. H.J. Bleckham, *Humanism: The Subject of the Objections*, in *Objections to Humanism*, Éd. by H.J. Bleckham (1962; London, 1965), p. 18; George Steiner, *op. cit.*, p. 5; 44. *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, IX, p. 261; 45. T.S. Eliot, *Second Thoughts about Humanism* (1929), in: *op. cit.*, pp. 488–489; 46. Werner Jäger, *Der Humanism als Tradition und Erlebnis* (1919), *Humanism und Jugendbildung* (1921), in: *Humanistische Reden und Vorträge* (Berlin-Leipzig, 1937), pp. 18–32, 43–71, 66, passim; 47. George Steiner *op. cit.*, p. 5, 10; 48. René Wellek, *The Price of Progress in Eighteenth-Century Reflexions on Literature*, in: *Transactions of The Fourth International Congress on The Enlightenment*, 5, *Studies on Voltaire...* ed. T. Bestermann (Oxford, 1976), 155, p. 2283; 49. Manfred S. Fischer, *Europäisches und nationales Selbstverständnis bei Ernest Robert Curtius*, in: *Europa und das Nationale Selbstverständnis*. Hrsg. Hugo Dysernick und Karl Ulrich Syndram (Bonn, 1988), pp. 321–366; in special p. 334, 347; 50. Théophile Obenga, *Culture et Intégration Africaine. Fondaments Culturels du Panafricanisme*, in *Afrika, Afrique, Africa*, 10, 1/1991, p. 14, 22, 27–28 etc. 51. Thomas Mann, *Politische Schriften und Reden* (Frankfurt/M.-Hamburg, 1968), II, p. 331; Idem, *Gesammelte Werke* (Oldenburg, 1960), B. 10, pp. 339–348; B. 12, p. 51 etc.; 52. Albert Thibaudet, *Réflexions sur la Littérature* (Paris, 1940), II, p. 309; Heinrich Mann,

Essays (Berlin, 1956), III, p. 474; 54. Charles Maurras, *op. cit.*, p. 45; 55. Thomas Mann, *Gesammelte Werke*, B. 12, p. 637 etc.; 56. Adrian Marino, *Ettemble ou le comparatisme militant*, ch. 9 (Paris, 1982) pp. 149—181; 57. Armando Gnisci, *Noialtri europei* (Roma, 1991), p. 18; Idem, *La Letteratura del Mondo* (Roma, 1991), pp. 121—137; 58. Louis J.—A. Mercier, *Le Mouvement Humaniste aux Etats-Unis* (Paris, 1928); 59. Norman Foerster, *The American Scholar. A Study in "Litterae Inhumaniores"* (Chapel Hill, 1929); 60. P.M.L.A., 66 (1951), pp. 39—48; 61. Carol Camp Yeakey, *op. cit.*, p. 858; 62. Gayatri Chakravarty Spivak, *The Making of Americans. The Teaching of English and Future of Culture Studies*, in: *New Literary History*, vol. 21, N. 4, 1920, p. 785; 63. Carol Camp Yeakey, *op. cit.*, p. 848; 64. Gerald Graff, *Other Voices, Other Rooms: Organizing and Teaching The Humanities Conflict*, in: *New Literary History*, 21. N. 4, 1990, p. 825; 65. William V. Spanos, *The End of Education. Toward Posthumanism* (Minneapolis, 1993); 66. Gayatri Chakravarty Spivak, *op. cit.*, p. 787; 67. De ex., Jean-Charles Falardeau, *Perspectives d'un Humanisme Contemporain*, in: *Arts Libéraux et Philosophie au Moyen-Age* (Montréal — Paris, 1961), pp. 274—275; 68. Georges Gusdorf, *De L'Histoire des Sciences à L'Histoire de la Pensée* (Paris, 1966), pp. 40—41, 119, 332 etc.; 69. Etienne, *Postface*, in: *Six Essais sur trois Tyrannies* (Paris, 1974), pp. 187—190; 70. T.S. Eliot, *op. cit.*, p. 512, 514; 71. Marc Fumaroli—Gerard Genette, *Comment parler de la Littérature?*, in: *Le Débat*, 29, mars 1984; 72. Constantin Noica, *Jurnal de idei* (București, 1991), p. 182, 387; 73. René Wellek, *A History of Modern Criticism* (New Haven and London, 1986), VI, pp. 157—158; 74. Max Eastman, *The Litarary Mind. Its Place in an Age of Science* (New York — London, 1931); 75. George Călinescu, *Scritori străini* (București, 1967), p. 804; 76. C. Balmuş, *Ce este filologia clasică*, in: *Ethos* 1—2, 1946, pp. 23—43; 77. N.I. Hergescu, *Homo-Humus-Humanitas. Préface à un Humanisme Contemporain*, in: *Bulletin de l'Association G. Budé*, 5/1948, pp. 64—76; Idem, *L'Humanisme Latin comme Forme de Liberté*, in: *Acta Philologica*, II, (1959), pp. 7—23; 78. Mircea Eliade, *Fragments d'un Journal* (Paris, 1981), II, p. 67, 78; 79. *Cotidianul. Suplimentul L.A.I.*, 29 mai 1995; 80. H.-R. Patapievici, *Refuzul memoriei*, in: 22, VI, 41, 14—17 octombrie 1995, dar și în alte texte de prim ordin (*Cerul văzut prin lentilă*, București, 1995); *Politice* (București, 1996).

II

A1. cf. Andrés Amorós, *Introducción a la Literatura* (Madrid, 1980), p. 37; A2. cf. André Malraux, *L'Humanisme Tragique* (Conferință la UNESCO), in: Gaëtan Picon, *Panorama de la Nouvelle Littérature Française* (Paris, 1960), p. 662; A3. cf. René Wellek, *A History of Modern Criticism* (New Haven and London, 1986), VI, p. 113.

7. LITERELE LIBERALE

I

1. Adrian Marino, *Biografia ideii de literatură* (Cluj, 1994), III, pp. 12–26;
2. *Letteratura*, in: *Vocabulario degli Accademici della Crusca* (Firenze, 1900^o) IX, Fasc. I, p. 262;
- 3 R.A. Scott-James, *The Making of Literature* (1928; London, 1970), p. 32;
4. Irving Babbitt, *Literature and the American College. Essays in Defense of the Humanities* (Boston and New York, 1908), .. 96, 111, 114;
5. *Kultur und Zivilisation* (= *Europäische Schlüsselwörter*, III), (München, 1967), p. 276;
6. W.P. Kerr, *Collected Essays*. Ed. with an introduction by Charles Whibly (London, 1925, II), p. 342;
7. *The American Scholar*, vol. 63, N. 2, Spring 1994;
8. W.C. Wimsatt, *When is Variation „Elegant“*, in: *The Verbal Icon* (University of Kentucky Press, 1954), pp. 187–199;
9. Adrian Marino, *op.cit.*, I, pp. 55–56;
10. *De ex. Reading for Liberal Education*. Ed. by Louis G. Loke, William M. Gibson and George Arms (New York, 1957);
11. T.S. Eliot, *Selected Essays* (1932, London 1966), pp. 511–512;
12. Harry Levin, *Grounds of Comparison* (Cambridge, Mass., 1972), p. 63;
13. Northrop Frye, *Anatomy of Criticism* (Princeton, 1957), p. 156;
14. W.C. Barret, *Reading and The Liberal Arts*, in: *The Kenyon Review*, vol. III, 1, Winter 1941, pp. 69–82;
15. Carol Camp Yeakey, *Social Changes Through The Humanities: An Essay on The Politics of Literary and Culture in American Society*, in: *New Literary History*, vol. 21, N. 4, Autumn 1990, p. 842;
15. Lane Cooper, *Methods and Aims in The Study of Literature* (Ithaca, N.Y., 1940), p. 55;
17. Serge Doubrovsky, *L'Enseignement de la Littérature*. Centre Cultural de Cerisy-la-Salle (Paris, 1971), p. 38, 41
18. David Glover, *Bram Stoker and The Crisis in Liberal Subject*, in: *New Literary History*, vol. 34, 4, Autumn 1992, pp. 983–1002;
19. Georges Gusdorf, *Pourquoi des Professeurs?* (Paris, 1963), p. 219;
20. W.C. Barret, *op.cit.*, p. 70, 71;
- Lionel Trilling, *Liberal Imagination* (1950; London, 1961), p. 97. 98;
- Leo Strauss, *What is Liberal Education*, in: *Liberalism. Ancient and Modern* (New York, 1968) pp. 3–8;
21. Carol Camp Yeakey, *op.cit.*, p. 858;
22. Northrop Frye, *The Critical Path* (1971; Bloomington and London, 1973), p. 80, 101;
23. Idem, *Anatomy of Criticism*, p. 347, 348;
24. Dumitru Radu Popa, *Despre mentalitatea... mentalității*, in: *România liberă*, 23 august 1995;
25. idem. Adrian Marino, *Hermeneutica ideii de literatură* (Cluj, 1987), pp. 100–105;
- Biografia ideii de literatură* (Cluj, 1991), I, pp. 55–56, 99–100, 135–136, 223–224;
- II (1992), pp. 30 31, 180.

II

- A1. John E. Wise, *The Nature of The Liberal Arts* (Milwaukee, 1947); cf. Ernst Roberts Curtius, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter* (1948; Bern und München, 1984¹⁰), p. 551;
- A2. cf. (I. Heinemann), *Humanitas*, in: *Paulys Real-Encyclopadie*, Supl. Band. V (Stuttgart, 1931, c. 301;
- A3. cf. Northrop Frye, *Anatomy of Criticism* (1951; Princeton. 1971)' p. 347.

I

1. Adrian Marino, *Biografia ideii de literatură* (Cluj, 1991), I, pp. 224–225; 2. António de Morais Silva, *Grande Dicionário de Língua Portuguesa*, 10ª Edição, 1949, IV, p. 274; 3. R.S. Crane, *The Idea of Humanities and other Essays* (Chicago and London, 1967), I, p. 7; 4. De ex., W.W. Robson, *The Definition of Literature and other Essays* (Cambridge, 1982), p. 13; 5. *Letteratura Italiana*, I, *Il letterato e le istituzioni* (Torino, 1982), I, p. 554; 6. E.D. Hirsch, Jr. *The Aims of Interpretation* (Chicago and London, 1976), p. 141; 7. Georges Sorel, *Les Illusions du Progrès* (1908; Paris, 1927⁴), p. 107; Pierre Flottes, *Histoire de la Poésie Politique et Sociale en France de 1815 à 1939* (Paris, 1976), p. 20, 24; 8. R. (oland) B. (arthes), *Texte*, in: *Encyclopaedia Universalis* (Paris, 1973), p. 15, p. 1016 9. André Glide, *Journal*, 1939–1949, *Souvenirs* (Paris, 1955), p. 52; 10. Jean-Paul Sartre, *Situations* (Paris, 1948), II, pp. 52–53; 11. Adrian Marino, *Hermeneutica ideii de literatură* (Cluj, 1987), pp. 111–115; *Biografia ideii de literatură* (Cluj, 1991, I, pp. 57–58, 100–101; 136–138, 224–225; II (1992), II, p. 31, 189–190.

II

- A1. cf. Antonio Bernardini et Gaetano Righi, *Il Concetto di Filologia e di Cultura Classica* (Bari, 1953²), p. 680.

Indice de autori

A

Albastado, Caude 287
 Abell, Walter 303
 Abelson, Paul 312
 Acutis, Cesare 293
 Adamescu, Gheorghe 247
 Adams, Hazard 291
 Adler, Mortimer J. 308
 Adorno, Theodor W. 136, 182, 295,
 Aguiar e Silva, Victor Manuel de
 281
 Albalat, Antoine 124, 141, 294,
 297
 Albouy, Pierre 87, 285
 Albrecht, Milton C. 292, 303
 Alessio, Giovanni 310
 Alexandrescu, Sorin 41, 107
 Alonso, Damaso 185
 Andersen, Irving A. 294
 Altieri, Charles 295, 308
 Alridge, A. Owen 186
 Amandouy, Pierre 287
 Amorós, Andrés 316
 Angenot, Marc 25, 159, 276, 303
 Anghelescu, Mircea 305
 Antohi, Sorin 212, 286
 Antonesei, Liviu 230
 Apollinaire, Guillaume 14, 61, 100,
 262, 289
 Apostol, Pavel 280
 Aragó Cabanas, Antonio M. 309
 Aragon, Louis 16, 172, 296

Arghezi, Tudor 40, 41, 91, 176, 302
 Aris, Rutherford 278
 Aristotel 24, 147
 Arms, George 317
 Arnaud, Noël 303
 Arnold, Heinz Ludwig 278, 303
 Arnold, Matthew 271
 Arntz, H. 284
 Artaud, Antonin 84, 87
 Asachi, Gh. 248
 Aspray, William 311
 Auerbach, Erich 251, 314
 Augustin, Sf. 52
 Aulus Gellius 115
 Autran, Charles 284, 289, 298
 Axinte, Adrian 310
 Aziza, Mohamed 275
 Azorin 172, 183

B

Ba, Amadu Hampadé 213
 Babbitt, Irving 123, 255, 261, 262,
 293, 315, 317,
 Babeți, Adriana 313
 Babotin, Edmond 278
 Bachelard, Gaston 203, 225, 241,
 291, 292, 308, 309, 312
 Backert, Helmut 301
 Baconski, Theodor 300
 Bagdasar, Radu 238
 Bagni, Paolo 294

- Bahtin (Bakhtine), M. 21, 35, 52,
 65, 66, 106, 116, 144, 146, 147,
 158, 159, 161, 166, 173, 235, 276,
 280, 283, 288, 292, 297, 299, 301,
 303
 Baldensperger, Fernand 157, 310
 Ba'ibar, E. 293
 Ball, Hugo 15, 275
 Bally, Charles 60, 282
 Balmuş, Constantin 92, 272, 316
 Balotă, Nicolae 193, 212, 266
 Balsamo, Luigi 310
 Barber, Gilles 275
 Barbu, Constantin 40
 Barbu, Eugen 168, 300
 Barbu, Ion 40, 92, 176
 Barker, Nicolas 275
 Barmeyer, Eike 285
 Barnett, James H. 292, 303
 Barnet, Sylvan 291
 Barrault, Jean-Louis 223
 Barret, W.C. 317
 Barthes, Roland 13, 14, 21, 22, 23,
 24, 25, 26, 28, 30, 32, 36, 65, 88,
 105, 113, 114, 125, 130, 135, 150,
 156, 165, 166, 177, 179, 188, 199,
 198, 201, 202, 209, 223, 240, 242,
 243, 276, 277, 278, 281, 283, 286,
 291, 292, 294, 295, 296, 298, 299,
 300, 304, 306, 307, 309, 312, 313,
 318
 Bataille, Georges 84
 Battista, Carlo 310
 Baudelaire, Charles 298
 Baumann, Gerd 274
 Baumgärtner, Alfred Cleniens 294
 Bălăiță, George 177
 Bălănuță, Leopoldina 67
 Bărnăuțiu, Simion 193
 Beardsley, Monroe C. 295
 Bédier, Joseph 33
 Beer, Marina 206
 Béguin, Albert 90
 Bell, Clive 78
 Bellemin-Noël, Jean 276, 278
 Bellenger, Lionel 274, 281, 294
 Bellino, Francesco 288
 Belke, Horst 303
 Bely, A. 87
 Bénac, Henri 291
 Benda, Julien 23, 63, 276
 Benedetto, Luigi Foscolo 304
 Benét, William Rose 244
 Bénichou, Paul 303
 Benjamin, Walter 165, 184, 199, 307
 Bennett, Arnold 127, 217, 308
 Benot, Yves 283
 Bense, Max 36, 275, 278
 Benveniste, Emile 275, 291
 Berg, I. 229
 Bergonzi, Bernard 282
 Bermian, Marton 291
 Bernardini, Antonio 314, 318
 Bernea, Ernest 210
 Bertholet, Alfred 284
 Bessière, Jean 303, 313
 Bestermann, Theodore 232, 233, 311,
 315
 Bettelheim, Bruno 73, 284, 289
 Betten, Annie 282
 Bettini, F. 290
 Beugnot, Bernard 296
 Bevilacqua, M. 290
 Bianu, Ioan 237, 238
 Bieri, Ion 92, 140, 283
 Billen, Josef 308
 Billen, Max 287, 308
 Bîrlea, Ovidiu 51, 280, 301
 Blaga, Lucian 75, 92, 139, 176, 218,
 285, 286
 Blake, William 79
 Blanchot, Maurice 20, 26, 27, 30,
 106, 144, 163, 165, 174, 197, 198,
 201, 204, 205, 216, 241, 276, 277,
 279, 286, 289, 290, 298, 306, 308,
 312, 313
 Blandiana, Ana 176
 B'eckham, H.J. 315

Bleich, David 293
 Bleicher, Thomas 295, 309
 Blinn, Hansjürgen 311
 Block, Haskell M. 287, 314
 Blonski, Jan 298
 Bloom, Harold 158, 290, 299
 Blum, Rudolf 310
 Blumenberg, Hans 307
 Bochmeyer, Dieter 296, 299
 Bodkin, Maud 147
 Bohn, Volker 279, 297
 Bollème, Geneviève 306
 Bologa, Victor 248, 313
 Boncenne, Pierre 309
 Borel, Jacques 315
 Borges, Jorge Luis 40, 62, 84, 128,
 144, 145, 149, 150, 168, 171, 197,
 201, 202, 203, 204, 205, 217, 226,
 227, 240, 247, 306
 Bossuet, Jacques-Bénigne 72
 Botez, Angela 296
 Botte, André 315
 Bouazis, Charles 314
 Bouché, Claude 299
 Bowden, Betsy 282
 Bowers, Fredson 232
 Bowra, C.M. 47, 77, 280, 285
 Boyd, Ernest 290
 Bozzo'o, Carlo 305
 Braak, Ivo 302
 Bracht, Edgar 306
 Brackert, Helmuth 277
 Bradbury, Malcom 300
 Brady, Frank 295
 Braque, Georges 15
 Brecht, Bertolt 150, 171, 213
 Bremond, Henri 79, 80, 91, 106
 Breton André 27, 62, 83, 152, 282,
 287
 Brickett, Stephen 286
 Brisson, Adolphe 294
 Brogan, D.W. 305
 Brooks, Cleanth 128, 283, 285, 299
 Brownell, W.C. 261
 Bruce, F.F. 287

Brumaru, Emil 228
 Brunel, Pierre 37, 286
 Brunetière, Ferdinand 163, 294
 Bruns, Gerald L. 309
 Bucur, Marin 311
 Budai-Deleanu, Ion 168
 Buluță, Gheorghe 307
 Burke, Kenneth 191
 Burto, William 291
 Butler, Samuel 171
 Butor, Michel 153, 161, 165, 175,
 196, 305
 Bühler, Curt F. 311
 Bürger, Crista 295, 296
 Bürger, Peter 283

C

Caillois, Roger 31, 89, 115, 243, 292,
 295, 312
 Candler, William M. III. 295
 Calvino, Italo 128, 294, 308
 Candrea, Ion Aurel 247
 Cantacuzino, Constantin 193
 Caracostea, Dumitru 67, 168, 238
 Caragea, Mioara 307
 Caragiale, I.L. 41, 229, 235
 Caragiale, Mateiu I. 168
 Carlo, William Ernest 294
 Carlsson, Anni 305
 Carlyle, Thomas 171
 Carpenter, Rhys 55, 281
 Carré, Jean-Marie 299
 Carrouges, Michel 287
 Cartoian, Nicolae 40, 133
 Case, Béan David 281
 Cassirer, Ernst 73, 253, 282
 Castelli, Enrico 102, 289
 Cattani, Georges 287
 Cazacu, Boris 41
 Cazacu, Mihai 290
 Călinescu, Alexandru 40, 228
 Călinescu, George 51, 103, 139, 140,
 163, 167, 168, 176, 177, 192, 265,
 290, 296, 304, 316

- Călinescu, Matei 106, 144, 166, 168,
 175, 176, 208, 229, 283, 290, 300,
 307, 309, 310
 Cecchi, Ottavio 294, 308
 Céline, Louis-Ferdinand 63
 Center, Stella S. 126
 Cerquiglini, Bernard 278
 Certeau, Michel de 82, 282, 286
 Chadwick, N. Kershaw 58, 276, 281,
 308
 Chadwick H. Munro 58, 276, 281
 Charles, Michel 205, 308, 309
 Charlier, Roger 292
 Charpin, P. 292
 Chateaubriand, François René 153,
 298
 Chaunu, Pierre 118
 Cheng, François 275
 Chesterton, Gilbert Keith 82
 Chevalier, Jean 307
 Chiari, Alberto 277
 Chițimia, I.C. 67
 Chițimia, Silvia 206
 Choderlos de Laclos, P.A.F. 150
 Chotjevitz, Peter O. 275
 Chombart De Lauwe, Paul-Henry
 291
 Chomsky, Noam 119
 Churchill, Winston 66
 Chuznak, N. 184
 Clăchir, Dan 93, 286, 290
 Cicanci, Olga 290
 Cim, Albert 206
 Ciocărlie, Livius 177, 192
 Cioran, E.M. 143
 Ciorănescu, Alexandru 167, 247, 300
 Cistelecan, Alexandru 168, 177
 Ciuhandu, Gh. 287
 Clancy, M.T. 282
 Clarin 126
 Claudel, Paul 14, 17, 63, 76, 77, 79,
 84, 196, 197, 198, 275, 285, 305, 306
 Clouard, Henri 255, 315
 Cocteau, Jean 145
 Codrin, Șerban 168
 Cohen, Ralph 276
 Colesnic, Jurie 307
 Collison, Robert 239, 312, 313
 Collot, Michel 275
 Colomb, Gregory G. 295
 Coman, Ioan D. 285
 Coman, Mihai 285
 Compagnon, Antoine 151, 300, 311,
 312
 Condeescu, N.N. 40
 Confucius 276, 314
 Contat, Michel 274, 279, 307
 Coombes, H. 276
 Cooper, Lane 317
 Coresi 193
 Cornea, Andrei 42, 290
 Cornea, Paul 43, 279, 309
 Corneanu, Nicolăe 285, 290
 Cornille, Jean-Louis 275
 Corti, Maria 34, 130, 282
 Coseriu, Eugenio 35
 Coteanu, Ion 41, 169
 Coyle, Martin 292, 305
 Crainic, Nichifor 62
 Crane, R.S. 130, 135, 250, 295, 314,
 318,
 Crăciun, Gheorghe 43, 279, 313
 Cressy, David 292
 Creția, Petru 42, 108, 176, 290, 302
 Croce, Benedetto 30, 82, 96, 105,
 109, 110, 119, 120, 129, 142, 155,
 172, 173, 234, 235, 285, 288, 290,
 291, 293, 294, 297, 298, 299, 301,
 311, 312
 Cruceanu, C. 283
 Culianu, Ioan Petru 93, 286
 Curtius, Ernest Robert 114, 115,
 134, 142, 146, 147, 148, 175, 217,
 257, 295, 297, 298, 308, 315, 317
 Cusanus, Nicolaus 83
 D
 Daly, Lloyd W. 304
 Dante Alighieri 125, 202, 219, 245,
 246, 289

- Darmsteter, Arsène 112
 Daur, Otto 294
 Daveluy, A. 292
 Davidescu, Nicolae 210
 Davidoglu, M. 307
 Davies, Gordon K. 314
 Davies, Robertson 288
 Day, Susan 276
 Dănilă, I. 40
 Dällenbach, Lucien 306
 Debray-Genette, Raymonde P. 309
 Decker, Jeffrey Louis 315
 Deffoux, Leon 298
 Dejering, Hermann 275
 Delage, Guy 274
 Delas, Daniel 278
 Delboulle, Maurice 281
 Delègue, Yves 282
 Delaunay, Jacques 15
 Demougin, Jacques 301
 Densusianu, Ovid 39
 Derrida, Jacques 19, 21, 29, 57, 84,
 187, 197, 206, 276, 277, 278, 306,
 307
 Dewey, Melvin 188
 Diaconovici, Corneliu 247
 Diaz, José Simon 311
 Diaz-Plaja, Guillermo 282
 Dierse, Ulrich 239, 312
 Dilthey, Wilhelm 115, 263
 Dima, Alexandru 140
 Dingeldy, Erika 292, 313
 Diodor din Sicilia 211
 Divoire, Fernand 298
 Doboş, Alexandru 290
 Dodds, E.R. 288
 Dobrescu, Alexandru 249
 Doinaş, Ştefan-Augustin 140
 Dosoftei 107, 290
 Dostoievski, Fedor 235, 276
 Doubrovsky, Serge 277, 293, 313,
 317
 Douglas, Wallace C. 286
 Dragnea, Radu 91
 Dubois, Jacques 293
 Du Bos, Charles 90, 259, 286, 315
 Duchesne, Alain 161
 Ducrot, Oswald 239
 Dufray, Pierre 298
 Dufrey, Bernard 301
 Duijker, H.J. 305
 Dumézil, Georges 73, 74, 102, 182,
 284, 289,
 Dumitrescu Florica 139, 296
 Dumitrescu, Sorin 290
 Dumitriu, Petru 42, 279
 Dupont-Roe, Roselyne 298
 Dupré, P. 226
 Dupriez, Bernard 134
 Durand, Gilbert 87, 286, 287
 Durkeim, Emile 70
 Duţu, Alexandru 140
 Dürrenmatt, Friedrich 63, 282
 Dylan, Bob 65, 282
 Dyserinck, Hugo 315
- ## E
- Eastmann, Max 137, 296, 316
 Eco, Umberto 215, 294, 312
 Eichenbaum, Boris 60
 Einstein, Albert 217
 Eisenstein, Elisabeth L. 305
 Elbow, Peter 274
 Ellade, Mircea 55, 67, 68, 72, 75,
 80, 91, 92, 94, 95, 97, 102, 104,
 139, 140, 163, 182, 198, 235, 240,
 244, 248, 265, 281, 283, 284, 285,
 286, 288, 289, 290, 299, 306, 312,
 313, 316
 Elian, Alexandru 290
 Eliot, T.S. 62, 69, 82, 95, 96, 99,
 106, 110, 115, 121, 131, 144, 146,
 159, 163, 166, 183, 186, 256, 263,
 269, 283, 286, 288, 291, 293, 297,
 314, 315, 316, 317
 Eminescu, Mihai 67, 93, 169, 229,
 286
 Emmanuel, Pierre 84

Enescu, Radu 228
 Engel, Monroe 296
 Enzesberger, Hans Magnus 143
 Erdmann, J.E. 160
 Ermatinger, Emil 157, 299
 Ernout, A. 274
 Ernst, Max 153
 Escarpit, Robert 189, 208, 216, 237,
 274, 278, 289, 291, 292, 294, 300,
 304, 305, 307, 310, 311, 314
 Estivals, Robert 305, 310
 Etiemble, Jeannine 276
 Etiemble, René 96, 201, 225, 245,
 261, 266, 275, 276, 283, 288, 306,
 309, 313, 316
 Etienne, S. 294
 Evola, Giulio 90

F

Fabian, Bernard 275, 301
 Fadiman, Clifton 294
 Faguet, Emile 126, 184, 235, 294,
 303
 Fairbank, Alfred 279
 Fairchild, Hoxie N. 91
 Falardeau, Jean-Charles 316
 Farcy, G.-D. 159
 Faulkner, William 62
 Favry, Roger 297
 Faye, Jean Pierre 277
 Fayolle, Roger 293, 294, 297
 Feather, John 305
 Fedry, Jacques 289
 Fénelon, Felix 27
 Fenollosa, Ernest 14, 275
 Fillimon, Nicolae 228
 Finnegan, Ruth 58, 281
 Fischer, Manfred S. 315
 Flaubert, Gustave 59, 241, 309, 312
 Fléchier, Esprit 72
 Flora, Francesco 142, 297
 Florescu, Nicolae 296
 Florescu, Vasile 67, 139, 271, 283,
 296

Flottes, Pierre 318
 Fochi, Adrian 48, 51, 280
 Foerster, Norman 262, 314, 315, 316
 Fokkema, D.W. 275, 297, 303
 Fo'ey, John Miles 280
 Foltin, Hans Friedrich 304
 Ford, Madox Ford 276, 310, 314
 Forster, Leonard 167, 300
 Fort, Paul 61, 282
 Foucault, Michel 150, 204, 227, 298,
 309
 Foulquié, Paul 242
 Fourier, Charles 298, 299, 306
 Fowler, Alastair 29, 276, 297, 301,
 303, 304, 309
 Franc, Albert 173
 François, Michel 315
 Frank, Robert 276
 Frauenrath, Mireille 303
 Freedmann, James O. 308
 Frenzel, Elisabeth 297
 Fresnault-Derulle, Pierre 276
 Freud, Sigmund 70, 73, 231
 Friedrich, Hugo 298
 Fries, Thomas 276, 302
 Frijda, N.H. 305
 Frye, Nothrop 74, 81, 87, 89, 95,
 96, 97, 99, 120, 130, 132, 143, 146,
 157, 159, 166, 183, 186, 197, 232,
 246, 251, 253, 269, 275, 284, 285,
 286, 288, 289, 292, 293, 303, 305,
 310, 313, 314, 315, 317
 Fumaroli, Marc 291, 312, 316
 Fundoianu, Barbu 42, 176, 279
 Funke, Fritz 305

G

Gadamer, Hans-Georg 19, 115, 183,
 188, 276, 292, 304
 Gaede, Edouard 298
 Gaillard, Françoise 302
 Galaction, Gala 210
 Gamarra, Pierre 298
 Gană, George 296

- Gandz, Salomon 54, 58, 280, 281
 Gardiner, H.C. 82, 315
 Gardner, Helen 287
 Garin, Eugenio 314
 Garnier, Pierre 275
 Garsid, Peter 292, 305
 Gaskell, Philip 310, 311
 Gaster, Theodor H. 73, 284, 286, 288
 Gauquelin, Françoise 294
 Gauquelin, Michel 294
 Gaynor, Frank 291
 Geier, Manfred 299
 Genette, Gerard 17, 30, 34, 147, 150,
 153, 157, 163, 173, 196, 197, 214,
 276, 277, 278, 295, 298, 299, 301,
 303, 306, 308, 310, 312, 316
 Gentile, Giovanni 189, 292
 George, Alexandru 140, 230, 296
 Georgescu-Tistu, N. 228, 238, 302
 Getto, Giovanni 305
 Gheerbrant, Alain 307
 Gheție, Ion 40, 304
 Ghica, Marius 40
 Ghidetti, Enrico 294, 308
 Ghișe, Dumitru 296
 Gyhgar, Mojmir 276
 Gilbert, Pierre 284, 301
 Gibson, William M. 317
 Gide, André 27, 63, 76, 105, 113,
 142, 143, 145, 150, 161, 172, 202,
 217, 258, 273, 289, 291, 297, 299, 306,
 308, 318
 Gilbert, Pierre 295
 Giovannangeli, Daniel 276
 Girard, A. 306
 Giraudoux, Jean 156, 174
 Giuriati, Domenico 299
 Giustiniani, Vitto R. 298
 Glaser, Horst Albert 278, 303
 Glicksberg, Charles I. 285, 288
 Glotz, Peter 307
 Glover, David 317
 Gnisci, Armando 288, 316
 Goethe, Johann Wolfgang von 260
 Goldmann, Lucien 175
 Golescu, Dinicu 210, 227
 Goncourt, (Edmond și Jules) 172,
 218
 Goodman, Paul 294
 Goody, Jack 274, 287
 Gordon, George 293
 Gorget, Francis 300
 Gossman, Lionel 293
 Gourmont, Remy de 27, 141, 277
 Gracq, Julien 65, 282
 Graff, Gerald 293, 316
 Gramatopol, Mihai 284
 Grammont, Maurice 67
 Granet, Marcel 264
 Grant, R.M. 286
 Grasset, Bernard 184, 306
 Gray, Nicolette 275
 Green, Geoffrey 314
 Greg, W.W. 311
 Greimas, A.-J. 31, 28, 281, 307
 Griff, Mason 292, 303
 Grygar, Majmir 278
 Grigurcu, Gheorghe 230
 Guebelly, Jorge 282
 Guénon, René 90, 93, 263
 Guérin, Maurice de 87
 Guissard, L. 82
 Gullian, C.I. 266
 Gundolf, Friedrich 113
 Gunkel, Hermann 171, 284, 301
 Gunn, Giles B. 285
 Gusdorf, Georges 123, 263, 312, 316,
 317
 Gusti, Dimitrie 247
 Guyard, M.-F. 299
 Gyr, Radu 62

H

- Haacke, Wilmont 303, 307
 Haiman, John 312
 Haitman, F. 237
 Hallberg, Robert von 295, 308, 309
 Hamton, Pierre 279
 Hankiss, Jean 292

Hart, Dieter 294
 Harth, Dietrich 294
 Hartung, Harold 275
 Hasdeu, B.P. 39, 75, 155, 169, 176, 248
 Hauser, H. 315
 Havelock, Eric A. 10, 239, 274, 280, 282, 292, 306, 308
 Havet, Louis 33
 Hawkes, Terence 294
 Hay Louis 280
 Hazard, Paul 157
 Häuică, Cristina 40
 Hegel, G.W.F. 58, 176, 235, 291, 298, 311
 Heidegger, Martin 32, 90, 128, 264, 292, 294
 Heinemann, I. 317
 Heiss, Reiner 303
 Heliade-Rădulescu, Ion 228
 Hell, Victor 291
 Hemingway, Ernest Miller 212
 Hempel, Wido 300
 Henige, David P. 282
 Henn, T.R. 289
 Herescu, N.I. 265, 316
 Hernadi, Paul 281, 295, 303, 305, 308
 Herring, Henry D. 291
 Herrnstein Smith, Barbara 309
 Hess, Rainer 304
 Hess-Lüttich, Ernst W.B. 282
 Hesse, Hermann 197, 203
 Hirsch Jr., E.D. 262, 293, 303, 315, 318
 Hitschcock, James 268
 Hjeltslev, Louis 57
 Hlebnicov, Velimir 79
 Hofele, Andreas 299
 Hofmannsthal, Hugo von 143, 289
 Holland, Norman 302
 Homberg, Walter 308
 Homer 47, 48, 102, 188, 239, 280, 281, 282, 284, 289, 295, 298
 Hopkins, Gerard Manley 62
 Horia, Vintilă 113, 291

Horkheimer, Max 136, 293
 Horn, Richard 243
 Houdebine, Jean-Louis 278
 Hölderlin, I.C.F. 173
 Hugges, Meritt I. 290
 Huizinga, Johan 95
 Hulme, Thomas Ernest 62, 147
 Huntigton, Samuel P. 116
 Hutcheon, Linda 299
 Huxley, Aldous 115
 Hübner, Raoul 298

I

Iancu, Vasile 313
 Idt, Geneviève 299
 Ingarden, Roman 56, 114, 181, 234
 Ionescu, Cristina 305
 Ionescu, Gelu 296
 Ionescu, Nae 42, 91, 93, 192, 229, 300, 304
 Iorga, Nicolae 39, 66, 138, 139, 168, 210, 238, 248
 Iorgulescu, Mircea 41
 Iosifescu, Silvan 42, 140, 177, 192
 Ischreyt, Heinz 304
 Iser, Wolfgang 128
 Isou, Isidore 18

J

Jabès, Edmond 18, 84, 165, 197, 275, 286
 Jacobs, Henry E. 276
 Jakobson, Roman 49, 120, 133, 191, 285, 293, 295, 298, 299
 Jackson, Bate, W. 146
 James, Henry 38, 83, 166, 174
 Janouch, Gustav 285
 Jasper, David 289
 Jauss, Hans Robert 128, 146, 164, 222, 287, 300, 307
 Jäger, Gerhard 250, 251, 256, 258, 314, 315
 Jäger (Jaeger), Werner 250, 251, 256, 258, 314, 315

Jehn, Peter 298
 Jekinson, Edward B. 293
 Jenny, Laurent 299
 Jensen, Hans 274
 Jiménez, Juan Ramon 78
 Johannot, Yvonne 305, 307
 Jolles, André 49, 171
 Jossipovici, Gabriel 278
 Jost, François 313
 Joubert, Alain 309
 Jousse, Marcel 308
 Joyce, James 64, 76, 246, 285
 Jung, Carl Gustav 49, 73, 86, 87, 94

K

Kafka, Franz 76, 79, 197, 285
 Kahn, Ludwig W. 288
 Kalidassa 220
 Kalweit, Hilmar 301
 Kampf, Louis 293
 Kant, Immanuel 242
 Kanzog, Klaus 296
 Kayser, Wolfgang 20, 276
 Kellog, Robert 58, 274, 281, 299
 Kelsall, Malcom 292, 305
 Kenyon, Frederic 286, 288
 Kerr, W.P. 266, 313, 317
 Khatibi, Abde! 275
 Kibédi Varga, Aron 274, 278, 295, 299
 Killy, Walther 292
 Kirk, G.S. 280, 281
 Klapp, Otto 235
 Klee, Paul 15
 Kleininger, Thomas 212
 Klenz, Heinrich 299
 Kliebenstein, Georges 312
 Kluckholm, Clyde 296
 Knapp, Gerhardt P. 304
 Knörrich, Otto 301
 Koch, Helmut H. 308
 Koelb, Clynton 309
 Kopp, Bernhard 291
 Kornaros, V. 75
 Körner, J. 234
 Krauss, Werner 301, 311
 Kreuzer, Helmut 292
 Kristeller, Paul Oskar 314
 Kristeva, Iulia 33, 158, 277, 278, 299, 215
 Kroeber, A.I. 296
 Kuentz, Pierre 295
 Kugel, James L. 285
 Kuhn, Thomas S. 222
 Kunne-Ibsch, Elrud 297
 Kushner, Eva 303

L

La Bruyère, Jean de 240
 Lacan, Jacques 19
 Lacassin, Francis 303, 309
 Lachmann, K. 33
 Laederach, Jürg 276
 Laflèche, Guy 309
 Lalande, André 242
 Lallot, Jean 298
 Langenbucher, Wolfgang 304
 Langlois, Ch. V. 234
 Lannoye, Charles 308
 Lanson, Gustav 56, 235, 237, 281, 311
 Lapacherie, Jean Gérard 279
 Laplanche, Jean 290
 Larbaud, Valéry 144, 152, 215, 297, 298
 La Sizeranne, Robert de 289
 Laufer, Roger 33, 278, 306, 311
 Lauter, Paul 293
 Lautréamont, Le Comte de (Isidore-Lucien Ducasse) 117, 154, 299
 Lavelle, Louis 90, 106, 294
 Lawrie, Alison 309
 Lăzărescu, Gheorghe 305
 Leavis, Q.D. 307
 Leclercq, Jean 309
 Leeuw, Gerardus van der 288, 289, 312
 Lefevere, André 129

- Léger, François 15
 Legney, Thiery 161
 Lehner, Ernest 275
 Leibniz, G.W. von 239
 Leiris, Michel 84, 286
 Lemaitre, Jules 163
 Lenin, V.I. 39, 180, 283
 Léonard, Albert 315
 Lerner, Lawrence 157, 280
 Leroi-Gourham, André 280, 284
 Lescure, Jean 280
 Lévi-Strauss, Claude 46, 118, 280
 Levin, Harry 317
 Lewis, Norman 126
 Liiceanu, Gabriel 42, 46, 211, 212,
 279, 307, 310
 Loke, Louis G. 317
 Lord, Albert Bates 47, 148, 280,
 281, 282
 Lorde, M. de 235
 Lorinzi Anglari, Marinella 282
 Lotman, Iuri 34, 35, 36, 38, 118, 132,
 154, 179, 278, 280, 291, 303
 Loyola, Ignatius St. 298, 299, 306
 Lovinescu, Eugen 139, 140, 167, 176,
 211, 248, 265, 296
 Lovinescu, Vasile 93, 107
 Lowell, Amy 62, 282
 Lubac, Henri de 236
 Lukács, Georg 234
- M**
- Macedonski, Alexandru 13, 17, 42,
 91, 104, 275, 387
 Macherey, Pierre 293, 294
 Macksey, Richard 278, 293
 Madariaga, Luis de 303
 Magli, Patrizia 312
 Maiorescu, Titu 139
 Malcles, Louise-Noëlle 310, 311,
 312
 Malinowski, Bronislaw 111, 291
 Mallarmé, Stéphane 17, 83, 170,
 193, 197, 200, 201, 203, 204, 306
 Mairaux, André 261, 282, 316
 Mann, Heinrich 259, 315
 Mann, Thomas 110, 113, 114, 172,
 213, 258, 260, 272, 289, 291, 292,
 308, 313, 314
 Manolescu, Florin 177
 Manolescu, Nicolae 40, 168, 177,
 210, 212, 248, 300, 313
 Mao Tze-Toung 204, 306
 Manusch, Haber 293
 Marache, René 296
 Marconi, Diego 312
 Mareş, Alexandru 301
 Marlan, Barbu 229
 Marinetti, F.T. 154
 Marino, Adrian 275, 279, 280, 283,
 286, 287, 288, 290, 294, 296, 297,
 300, 301, 302, 303, 304, 305, 307,
 308, 309, 310, 311, 312, 313, 316,
 317, 318
 Maritain, Jacques 82, 90
 Markiewicz, Henryk 299
 Markwardt, Bruno 302
 Marrou, Henri-Irénée 306
 Martial 155
 Martin, Mircea 24, 40, 51, 279
 Martinon, Jean-Pierre 286
 Marx, Jacques 290
 Marx, Karl 39, 58
 Massillon, Jean-Baptiste 72
 Massin 279
 Massis, Henri 82
 Mat, Michele 288
 Matei, Horia 307
 Mathieu, Georges 17, 275
 Maurer, Friedrich 285
 Maurevent, Georges 299
 Mauriac, Claude 143, 285, 287, 297,
 299
 Mauron, Charles 88
 Maurras, Charles 254, 260, 315, 316
 Mavrodin, Irina 41, 169
 McFaden, George 303, 308
 McFague Te Solla, Sallie 285
 McFague, James 298

McFarlane James 300
 McLuhan, Marshal 16, 64, 207, 282
 McMahon, Elisabeth 276
 Meillet, Antoine 48, 280
 Meletinski, Eleazar 289, 292
 Menéndez Pelayo, Macelino 236, 311
 Mercier, Louis-Sébastien 204, 306
 Mercier, Louis J.-A. 316
 Merieau-Ponty, Maurice 259
 Meschonic, Henri 277
 Messing, Gordon M. 274, 292
 Meyer, Herman 297
 Meyer-Krentler, E. 308, 311
 Michaux, Henri 105
 Miclău, Paul 41
 Mihăilă, Ecaterina 41
 Miller, I. Hillis 286
 Miller, Margaret A. 295
 Miller, Owen 278
 Milly, Jean 298
 Miloş, Constantin 283
 Mineu, Marin 40, 42, 43, 169
 Miner, Earl 290
 Minulescu, Ion 176
 Miró, Juan 15, 31
 Miroglia, J.-D. 275
 Missac, Pierre 165, 300, 305
 Moeller, Charles 285
 Moffatt, James 306
 Mohrmann, Ruth E. 295
 Moise 220
 Moldovan, Ioan 286
 Molin, Virgil 228
 Monnerot, Jules 287
 Montaigne, Michel de 145
 Montandon, Alain 306
 Montherlant, Henri de 150
 Monzié, Anatole de 244
 Mooij, I.I.A. 275
 Moraes Silva, António de 318
 Moraru, Mihai 290
 Morawski, Ştefan 285, 298
 More, Paul Elmer 261
 Morize, André 237, 311

Morris, William 18
 Mortier, Roland 300
 Mounin, Georges 302
 Mungiu, Alina 106
 Munteanu, Bazil 140
 Munteanu, Elisabeta 285
 Munteanu Ştefan 42, 279
 Murko, Mathias 47, 289
 Müller, F. Max 73
 Müller, Walter 307

N

Nadeau, Maurice 276
 Nadin, Mihai 279
 Nagler, Michel N. 281
 Nagy, Péter 280
 Nasta, Mihai 42, 92
 Natorp, Paul 110
 Needler, Howard I. 286, 300, 306
 Negoîtescu, Ion 168
 Neman, Berth 294
 Nemoianu, Virgil 192, 224, 229, 297, 304, 309
 Nencioni, G. 281
 Neruda, Pablo 62
 Neţ, Mariana 41, 168
 Ngai, M.A.M. 306
 Nicholls, Peter 292
 Nicolescu, G.C. 238, 311
 Nietzsche, Friedrich 94
 Noah, Jourdain-Innocent 284
 Noakes, Susan 309
 Nölca, Constantin 40, 80, 139, 140, 176, 249, 264, 285, 296, 316
 Noömen, William 286
 Nostrand, Howard Lee 292
 Notopoulos, James A. 280
 Novalis (F.L. von Hardenberg) 77

O

Oancea, Ileana 41
 Obenga, Théophile 315
 Octavian, Tudor 230, 310

- Odobescu, Alexandru 248, 313
 Ogam 71
 Ogden, H.V.S. 314
 Ohmann, Richard 299, 303
 Oișteanu, Andrei 41, 279
 Olschki, Leo 311
 Olteanu, Virgil 307
 Omescu, Ion 107
 Ong, Walter J. 10, 19, 50, 56, 64, 274, 276, 280, 281, 282, 283, 305
 Oppel, Horst 302
 Oprea, Marius 307
 Opriș, Pavel 278
 Ortega y Gasset, José 75, 123, 132, 194, 200, 208, 213, 214, 216, 235, 240, 242, 255, 256, 284, 293, 295, 305, 306, 308, 311, 312, 313, 315
 Ornato, E. 305
 Ornea, Z. 230, 307, 310
 Ossian (James Macpherson) 235
 Ors, Eugenio d' 145, 298
 Otto, Rudolf 80, 98
- P**
 Pablé, Elisabeth 299
 Pagnini, Marcello 291, 298, 301
 Paleologu, Alexandru 42, 43, 279
 Palmer, John 295
 Palmier, Jean-Michel 283
 Panaitescu, P.P. 138
 Panaitescu-Perpessicius, D. 302
 Papadima, Ovidiu 41
 Papahagi, Marian 168, 169, 211, 247, 305
 Papini, Giovanni 78, 82, 151, 158, 241, 245, 285
 Paracelsus 240
 Paris, Gaston 39
 Parrington, Wernon L. 121
 Parry, Adam 280
 Parry, Milman 47, 48, 49, 148, 280
 Pasquali, Giorgio 276
 Patapievici, Horia-Roman 229, 249, 266, 313, 316
 Pater, Walter 171
 Patzer, Harold 314
 Paulhan, Jean 113, 142, 144, 147, 297, 300
 Paulson, William R. 291, 296
 Pavel, Dan 211, 229, 238
 Pavel, Thomas 286
 Pavese, Cesare 282
 Payot, Jules 297
 Paz, Octavio 214
 Pânzaru, Ioan 67, 283
 Peck, John 292, 305
 Péguy, Charles 22, 82, 232, 279
 Pei, Mario A. 291
 Peignot, Jérôme 275
 Pépin, Jean 289
 Perec, Georges 160
 Péret, Benjamin 106
 Perrone-Moises, L. 300
 Pessoa, Ana Maria 310
 Petersen, Julius 135, 188, 304
 Petrescu, Camil 67, 150, 228, 248, 283
 Petrescu, Radu 211, 228
 Petreu, Marta 168, 300
 Peyre, Henri 281
 Picasso, Pablo 15, 153
 Picon, Gaëtan 316
 Pierre-Quint, Léon 274
 Pineda, Victor 275
 Pipics, Zoltán 219, 309
 Pippidi, Andrei 304
 Pippidi, D.M. 92, 265, 271
 Piru, Alexandru 39, 66, 177, 287
 Pitagora 240
 Pivot, Bernard 66, 213, 309
 Platon 194, 240, 274, 280, 291, 306
 Pleșu, Andrei 41, 42, 249, 267, 279, 313
 Plumb, J.H. 263
 Poe, Edgar Allan 100, 150
 Pollmann, Leo 302, 304, 311
 Ponge, Francis 63
 Pontalis, J.-B. 290

- Pop, Ion 92, 177, 302
 Pop, Mihai 280
 Popa, Dumitru Radu 317
 Pope, Alexander 252
 Popescu, Florentin 287
 Popper, Karl R. 58
 Poulet, Georges 175, 277
 Pound, Ezra 14, 62, 84, 119, 124,
 150, 152, 157, 204, 235, 242, 275,
 286, 2894, 298, 306
 Powys, John Cowper 285, 289,
 292
 Predescu, Lucian 247
 Prévost, Jean 143
 Price, Martin 295
 Price, Warren C. 304
 Prickett, Stephen 285
 Propp, V.I. 80, 103, 285
 Proust, Marcel 63, 79, 90, 96, 102,
 145, 153, 157, 165, 174, 202, 203,
 206, 227, 246, 282, 286, 288, 289,
 296, 297, 299, 300, 301, 306, 307,
 309, 312
 Pruteanu, George 66, 279
 Puech, Jean-Benoit 227
 Purves, Alan C. 293
 Puşcaru, Sextil 138

Q
 Queneau, Raymond 172, 218, 244,
 279, 281, 282
 Quincey, Thomas de 113, 268
 Quicherat, Louis 292

R
 Raabe, Juliette 309
 Rabelais, François 63, 288
 Raimondi, Ezio 278, 307
 Ralea, Mihai 139, 230, 266, 296
 Ranson, John Crowe 113
 Raymond, Marcel 90, 145, 298
 Readings, Bill 293
 Reboul, Jacqueline 310
 Reboux, Paul 155
 Reglá Campistol, Juan 309
 Reich-Ranicki, Marcel 66
 Reichel, Edward 294
 Reiss, Hans 304
 Renard, Jean-Bruno 275, 276
 Renard, Jules 124, 189, 198, 206,
 294, 304, 306, 307
 Reneville, Roland de 113
 Reszler, André 291
 Reverdy, Paul 18, 24, 275, 276
 Rexroth, Kenneth 294
 Rey, Alain 311, 312
 Rey-Debove, Juliette 278, 304
 Reyes, Alfonso 254
 Rheinfelder, Hans 288
 Ricardou, Jean 207, 277, 278, 282,
 307
 Richards, I.A. 99, 113, 127, 200,
 296
 Richaudeau, Francis 274, 294, 304
 Richter, Jean Paul 199
 Ricoeur, Paul 32, 277, 301
 Riegel, Alois 307
 Riffaterre, Michel 277, 300
 Rigaud, Jacques 291
 Righi, Gaetano 314, 318
 Rigolot, François 278, 305
 Rêke, Rainer Maria 77, 84
 Rimbaud, Arthur 19, 84, 235, 275
 Rivière, Jean-Claude 284
 Rivière, Philippe 218
 Rivière, Pierre 309
 Robbe-Grillet, Alain 27, 277
 Roberts, Edgar G. 276
 Robins, R.H. 314
 Robson, W.W. 310, 318
 Rocquet, Claude-Henri 288
 Rodowick, D.N. 296
 Rogers, Robert E. 294
 Rogoz, Adrian 279
 Róheim, Géza 314
 Roszack, Theodor 291
 Rotaru, Ion 41
 Roudaut, Jean 306

Rougemont, Denis de 96
 Rousset, Jean 87, 289
 Royal, Robert 297, 309
 Rudler, Gustave 237, 311
 Runte, Hans R. 281
 Runte, Rosean 281
 Rupp, E.G. 287
 Ruskin, John 81, 96, 289
 Rus, Martin 304
 Russo, D. 39, 279
 Rusu, Liviu 77, 167, 287
 Rutschky, Michael 274
 Rüdiger, Horst 283, 303

S

Sade, Marquis de 117, 298, 299, 306
 Sadoveanu, Mihai 168, 192, 210
 Said, Eduard W. 278
 Saint-Jean, Raymond 242
 Saint-John Perse (Alexis Léger) 77
 Sainte-Beuve, Charles Augustin 161, 307
 Saintsbury, George 130, 295
 Sointyves, P. 289
 Sainz de Robles, F.C. 301, 305
 Sand, George 63
 Sandor, Andras 285
 Santayana, George 76, 287
 Santerres-Sarkany, Stéphane 275, 281, 295, 296, 303
 Sarton, George 263
 Sartre, Jean-Paul 16, 31, 240, 264, 273, 318
 Sasu, Aurel 247, 305
 Saurat, Denis 297
 Saussure, Ferdinand de 22, 60, 149, 280, 284, 298
 Scartazini, G.A. 245
 Schaedewaldt, Wolfgang 303
 Schapiro, Mayer 275
 Scheler, Max 353
 Schenda, Rudolf 301

Scherer, Jacques 306
 Scherer, Wilhelm 157
 Schlammi, William S. 303
 Schlatter, Richard 315
 Schleiermacher, F.D.E. 240
 Schlosser, J. 234
 Schnapp-Gourbeillon, Annie 312
 Schneider, George 232
 Schneider, Michel 299, 310
 Schoemacher, Francis 314
 Scholes, Robert 291
 Schöffner, Herbert 283
 Schrey, Heinz-Horst 288
 Schuerenwegen, Franc 277
 Schulz-Buschhaus, Ulrich 293
 Schumann, Otto 294
 Schültz, Erhard 298
 Schwenk, Helga 290
 Scott, Jr., Nathan A. 82, 288
 Scott-James, R.A. 317
 Scurtu, Nicolae 230
 Sebeok, Thomas A. 282
 Sebillot, Paul 49, 53
 Segre, Cesare 132
 Selden, Roman 126
 Serge, Victor 260
 Seung, T.K. 290, 295
 Shakespeare, William 168, 176
 Shipley, J.T. 292
 Shivananda, Svami 107, 290
 Siebenmann, Gustav 303
 Sijelmassi, Mohammed 275
 Simionescu, Mircea Horia 228, 238
 Simon, Eugen 177, 192, 304
 Simms, Norman 276, 280
 Simonescu, Dan 210, 307
 Simuț, Ion 230
 Sinemus, Volker 278, 303
 Slama, Béatrice 303
 Snow, C.P. 115, 263, 292
 Sölle, Dorothee 288
 Sollers, Philippe 27, 31, 160, 202, 277, 306
 Sorel, Georges 243, 312, 318

- Spanos, William V. 316
 Sperantia, Eugeniu 211
 Spingarn, J.E. 294
 Spitzer, Leo 113, 150, 137, 251, 262, 304, 313, 314
 Spiridon, Monica 177, 229, 310
 Spivak, Gayātri Chakravarty 291, 316
 Staiger, Emil 298
 Stammler, Wolfgang 302
 Starobinski, Jean 278, 284, 298
 Stănescu, Nichita 67
 Stegmann, André 311
 Steig, Michael 304
 Steiner, George 208, 251, 253, 254, 256, 295, 305, 314, 315
 Steinhardt, Nicolae 93
 Stendhal (Marie-Henri Beyle) 203
 Sternberger, Dolf 283
 Stevens, Martin 300
 Stierle, Karlheinz 295
 Stock, Brian 54, 274, 281
 Stonder Hawley, Jane 293
 Strauss, Leo 270, 317
 Street, Brian V. 274
 Strejka, Joseph P. 281, 287, 302, 307
 Stückrath, Jorn 277, 301
 Sutherland, John 307
 Swiggers, P. 313
 Syndram, Karl Ulrich 315
 Szegedy-Maszak, Mihály 278
- S**
- Șăineanu, Lazăr 249
 Ștefănescu, Alex. 228
- T**
- Tadié, Jean-Yves 175
 Tagore, Rabindranath 220
 Tajan, Alfred 274
 Taloș, Ion 280
 Tate, Allen 113, 114, 137, 292, 296
 Taylor, Edward B. 70
 Terențiu (P. Terentianus Afer) 252
 Thibaudeau, Jean 309
 Thibaudet, Albert 66, 162, 163, 170, 174, 185, 200, 259, 283, 299, 300, 301, 306, 315
 Thompson, Stith 73, 281
 Thorlby, Anthony 175, 302
 Thorndike, Ashley Horace 295
 Thorpe, James 284, 286, 313
 Thurn, Hans Peter 296
 Tielebiel-Langenscheidt, Florian 308
 Tilgher, Adriano 82
 Tinianov, Juri 116, 154, 179, 299, 302
 Todoran, Eugen 285
 Todorov, Tzvetan 22, 31, 89, 114, 120, 127, 146, 173, 180, 239, 276, 277, 282, 283, 286, 293, 294, 296, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 306, 307
 Tolstoi, Lev 150
 Toma d'Aquino, Sf. 128, 294
 Tomașevski, Boris 17, 33, 276
 Tomescu, Mircea 210, 307
 Topârceanu, Gheorghe 154
 Torre, Guillermo de 287
 Torte, Jean 303
 Töppfer, R. 21
 Trabalza, Ciro 292
 Träger, Klaus 303
 Tretiakov, S.M. 184
 Trilling, Lionel 268, 270, 317
 Trower, James 290
 Tylor, Edward B. 283
 Tzara, Tristan 18, 61, 62, 152, 282
- T**
- Tepeneag, Dumitru 67, 212

Țeposu, Radu G. 167, 177, 300,
302

Țuțea, Petre 93, 107, 286

U

Uldall, H.J. 281

Unamuno, Miguel de 216, 308

Underhill, Evelyn 300

Ungureanu, Cornel 167, 177

V

Valdés, Mario I. 278

Valentino, Carla 290

Valéry Paul 13, 27, 31, 63, 64, 77,
83, 87, 100, 144, 150, 151, 163,
197, 200, 201, 204, 242, 275, 277,
282, 289, 297, 306

Van Dijk, Teun A. 35

Vandérem, Ferdinand 221

Van Gennep, Arnold 49

Vasiliu, E. 169

Vax, Louis 285, 289, 301

Văcărescu, Alecu 106

Velculescu, Cătălina 283, 287, 290

Vendryes, Joseph 33, 284, 288, 289,
310

Vernant, Jean-Pierre 284

Verne, Jules 86, 219, 286

Veyne, Paul 290

Vianu, Tudor 67, 92, 139, 140, 168,
169, 210, 228, 233, 265, 279, 283,
296, 302, 311

Viard, Jacques 279

Vickery, John B. 284

Vidal-Naquet, Pierre 284

Vierne, Simone 286

Vinci, Leonardo da 163

Vinogradov, V.V. 49

Viola, A. 279

Virgiliu (Publius Vergilius Maro)
141

Vlad, Carmen 41

Vlad, Ion 307

Vodă, Eugenia 283

Vogt, Jochen 292, 313

Voiculescu, Vasile 168, 176

Voiture, Vincent 150

Voltaire 315

Vries, Jan de 289

Vulcănescu, Mircea 93

Vultur, Smaranda 41, 169

W

Wald, Henri 280

Wald, Lucia 283

Wall, Anthony 288

Wallis, Mieczyslaw 275

Walser, Martin 144

Walzel, Oskar 181

Warburton, William 71

Warnke, Frank I. 309

Warren, Austin 275, 276, 302, 304

Warren, Robert Penn 128, 130

Wartburg, Walther von 22

Watt, Ian 175, 287

Webb, Eugene 288

Weeks, Edward 309

Wehrli, Max 285

Wehrlich, Egon 278

Weidlé, Wladimir 289

Weimar, Klaus 242, 278, 310

Weisgerber, Jean 296, 298

Weinstein, Ulrich 299

Wellek, René 31, 54, 130, 135, 173,
187, 189, 235, 251, 264, 275, 276,
277, 281, 283, 287, 290, 295, 297,
301, 302, 304, 305, 307, 314, 315,
316

Wells, H.G. 242

Whibly, Charles 312

Wiener, Philip P. 281

Wikander, Stig 284

Wilde, Oscar 268

Wildowson, Peter 126

Wilpert, Gero von 215, 236, 303

Wilson, Edmund 261

Wimsatt, Jr., William K. 82, 268,

283, 285, 299, 317

Winters, Yvor 301

Wise, John E. 302, 317

Wittgenstein, Ludwig 143

Wolfe, Tom 15

Wolff, Christian von 203, 240

Woolf, Virginia 18, 217

Wright, T.R. 285

Wuthenow, Ralph-Rainer 302

Y

Yeakey, Carol Camp 314, 316, 317

Yeats, William Butler 79, 87

Yu, Anthony C. 284

Z

Zaciu, Mircea 247, 305

Zalamansky, Henri 314

Zarifopol, Paul 106, 139, 265, 290,
296

Zima, Peter V. 278

Ziolkowski, Theodore 289

Zmegač, Viktor 296, 299

Zuleta, Emilia de 305

Zub, Alexandru 313

Zumthor, Paul 22, 34, 47, 53, 54,
147, 148, 274, 276, 277, 280, 282,
293, 295, 298, 312

SUMAR

PREFAȚĂ (5)

B

CLASICIZAREA ȘI DEZVOLTAREA DEFINIȚIILOR TRADIȚIONALE (9)

I. Definițiile tradiționale (9)

1. *Literatura scrisă* (9): 1. Relația *scris-literatură* (9); 2. „Descoperirea scrisului” și a caligrafiei (13); 3. Avangarda și litera (14); 4. Definițiile *literaturii scrise* (16); 5. *Literaritate* și *litalitate* (22); 6. *Literatura* = „arta de a scrie” (23); 7. *Scritura* și succesul său (25); 8. *Textul* (31); 9. *Textul* și specificul literar (33).
2. *Literatura orală* (43): 1. Problema oralității (43); 2. Definiția *literaturii orale* (44); 3. Disocierea oral/scris (45); 4. Compunerea și recitarea orală (47); 5. Originalitatea orală (50); 6. Comunicarea orală (51); 7. Dificultățile definiției *literaturii orale* (5); 8. Necesitatea redefinirii (55); 9. Consecințe teoretico-literare (57); 10. Perspectiva istorică (58); 11. Interdependența scriere-oralitate (59); 12. Conștiința și vitalitatea oralității (61); 13. Oralitatea și *media* (64); 14. Critica orală (65).
3. *Literatura sacră* (68): 1. Definiții generale (68); 2. Originile religioase ale *literaturii* (70); 3. Mit și *literatură* (72); 4. Sacrul și specificul literar (75); 5. Degradarea și *literaturizarea* sacralului (81); 6. Critica și hermeneutica *literaturii religioase* (85); 7. Definiția *literaturii sacre* (89).
4. *Literatura profană* (93): 1. Disocierea *sacru/profan*; consecințe literare (93); 2. Secularizarea *literaturii profane* (96); 3. Coexistența *sacru-profan* în *literatură* (97); 4. Definiția *literaturii profane* (99); 5. Forme radicale de laicizare literară (103).

II. Cultura literaturii (108)

1. *Definițiile tradiționale* (108): 1. Disocierea *poezie/literatură* (108); 2. *Literatura* = cultura (102); 3. „Gramatica” *literaturii* (117); 4. „Învățarea” *literaturii* (120); 5. Vechile

concepte didactico-literare (124); 6. Tendințe științifice, canonice, mediatice (128).

2. *Literatura cu literatură* (138): 1. Talent plus studiu (141); 2. Neoclasicism și tradiție literară (145); 3. Reactualizarea vechilor concepte (149).

3. *Literatura despre literatură* (169): 1. Vitalitatea ideii (170); 2. Progresele analizei (170); 3. Reflexii și ecouri literare (172); 4. Critica „este” literatură (174).

III. *Clasicizarea ideii de literatură* (178)

1. *Totalitatea scrierilor* (178): 1. Totalitatea textelor orale și scrise (179); 2. Definiții moderne (180); 3. Riscuri și ambiguități terminologice (181); 4. Criza criteriului estetic (188).

2. *Cartea* (193): 1. Cartea tipografică (193); 2. Cartea sacră (196); 3. Cartea = cultură (199); 4. Totalitatea cărților = literatura (200); 5. Cartea „unică” (203); 6. Lectura cărții (205); 7. Cartea și media (207).

3. *Biblioteca* (212): 1. Definițiile tradiționale (213); 2. Organizarea bibliotecii (214); 3. Canonul literar (216); 4. Tipologia canonului literar (222); 5. Cartea-bibliotecă (225).

4. *Bibliografia* (230): 1. Bibliografia = literatură (231); 2. Totalitatea scrierilor (231); 3. „Literatura unui subiect” (232); 4. Generalizarea termenului (234); 5. Bibliografia critică (235).

5. *Enciclopedia* (238): 1. Dicționare și enciclopedii (239); 2. Vitalitatea ideii enciclopedice (240); 3. Imposibilitatea enciclopediei individuale (243); 4. Gen literar (245).

6. *Literele umane* (249): 1. Continuitatea ideii (249); 2. Cultură = umanități (251); 3. „Literatura umanistă” (253); 4. Idealul umanist (255); 5. Anti-umanism (257); 6. Simbol spiritual rezistent (263).

7. *Literele liberale* (267): 1. Tradiția terminologică (267); 2. Educația liberală (269); 3. Ideologia liberală (270).

8. *Literele bune* (272).

Referințe (274)

Indice de autori (319)

Lector: DAN DAMĂȘCHIN
Tehnoredactor: CONSTANTIN RUSU
Corector: FELICIA SCHLEZAK

Apărut: 1997. Bun de tipar: 27.01.1997. Comanda nr. 3662.
Coli de tipar: 21,25. Hârtie velină: 60 g/mp. Format: 61×86/16

Tiparul executat sub comanda nr. 60434 la
Imprimeria „ARDEALUL” Cluj-Napoca,
B-dul 21 Decembrie nr. 146
ROMÂNIA



ISBN 973-35-0581-1

PREȚ - 14700 +
T.L. - 294
TOTAL - 14994 LEI